XF1172
200150
55218

1457

A József Attila Tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből

1-6

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE
# ŞI FOLCLOR

1964 JUL - 6

ANUL IX BUCUREŞTI Nr. 1

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

55218

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE
# ȘI FOLCLOR

ANUL IX

1

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție.*

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite la Comitetul de redacție al revistei, pe adresa: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

# SUMAR

## STUDII

Pag.

M. POP — Caracterul istoric al epicii populare . . . . . . . . . 5
R. VULCĂNESCU — Cartografierea etnografică a transhumanţei în Oltenia de vest . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 17
GH. CIOBANU — Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor 33
A. FOCHI — Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist . . . . . 71
R. VULCĂNESCU — Romulus Vuia . . . . . . . . . . . . 103

## NOTE ŞI RECENZII

AL. AMZULESCU — Cîteva observaţii cu privire la versul popular 105
C. BĂRBULESCU — Kurt Ranke, *Schleswig-Holsteinische Volksmärchen* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 111

# CONTENTS

## STUDIES

Page

M. POP — The Historical Character of Folk Epic . . . . . . . 5

R. VULCĂNESCU — Ethnographical Mapping of Sheep-migration (Transhumance) in Western Oltenia . . . . . . . . . . . 17

GH. CIOBANU — The Rhythmic Kinship of Dance and Carol Tunes 33

A. FOCHI — Dimitrie Cantemir — Ethnographist and Folklorist 71

R. VULCĂNESCU — Romulus Vuia . . . . . . . . . . . . 103

## NOTES AND REVIEWS

Al. AMZULESCU — Considerations on Folk Verse . . . . . . 105

C. BĂRBULESCU — Kurt Ranke, *Schleswig-Holsteinische Volksmärchen* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 111

*STUDII*

# CARACTERUL ISTORIC AL EPICII POPULARE *

MIHAI POP

Printre problemele mult discutate şi nelămurite încă deplin de folclorişti este şi problema legăturii cîntecului epic popular cu istoria. Părerile exprimate pînă acum oscilează între două poziţii dominante opuse : negarea oricărei valori documentare a epicii populare şi convingerea că eroii ei sînt personalităţi iar relatările, evenimente istorice reale. Cei care au investigat folclorul de pe poziţii istorice (D. Marmeliuc, N. Iorga, A. Balotă, de pildă) [1], au căutat să identifice în eroii epici, domnitori din trecut şi în faptele povestite, evenimente concrete. În disputa dintre P. Caraman şi D. Caracostea [2] s-a confruntat concepţia istoricizantă cu cea mitologizantă. În general, în cercetările de pînă acum epica populară cîntată a fost tratată global. S-au studiat nediferenţiat cîntecele povestitoare, eroice sau de simplă relatare, ba chiar şi baladele. S-a acordat atenţie mai cu seamă subiectelor, nesocotindu-se, în mare parte, celelalte componente ale cîntecului, neglijîndu-se, în orice caz, ansamblul realizării artistice a pieselor cercetate. Aceste imprecizii metodologice au impietat asupra rezultatelor cercetării. Rezultatele pot fi puse în discuţie şi din cauză că cercetătorii, folosind criteriile studierii literaturii culte, nu au luat în considerare caracterele proprii ale literaturii orale.

Reluăm problema nu pentru a discuta istoricitatea cîntecului epic în general, fiindcă aceasta ni se pare indiscutabilă, ci pentru a aduce unele precizări în legătură cu două dintre aspectele ei esențiale : a) modurile proprii în care diferitele categorii ale cîntecului epic oglindesc realitatea și b) cantitatea de informație istorico-documentară transmisă de fiecare categorie aparte.

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, 2 decembrie, 1963.

[1] Marmeliuc, D. : *Figuri istorice romîneşti în cîntecul popular al romînilor.* Bucureşti, 1915 ; N. Iorga : *Istoria literaturii romîneşti.* Ed. II, vol. I, Bucureşti, 1925, p. 25—47 ; A. Balotă : *Funcţia socială a cîntecului bătrînesc.* „Revista de folclor”, an. III (1958), nr. 2, p. 101—110.

[2] Caraman, P. : *Contribuţii la cronologizarea şi geneza baladei populare romîne.* „Anuarul Arhivei de folclor”, I (1932), p. 53—105, an. II (1932), p. 25—88 ; Caracostea, D. : *Balada zisă istorică.* „Revista Fundaţiilor”, an. X, nr. 4 (1943) ; p. 3—23, an. X, nr. 5 (1943), p. 360—392 ; *Metoda identificărilor în folclor.* „Revista Fundaţiilor”, an. X (1943), nr. 6, p. 483—501 ; *Balada Crivăţului.* „Revista Fundaţiilor” an. X (1943), nr. 8, p. 264—293.

Dacă cercetăm realizările concrete ale genului epic cîntat, constatăm că ele se diferențiază în raport cu funcția, conținutul și structura fiecăreia și se grupează în diferite categorii ce reprezintă, probabil, și etape în evoluția cîntecului bătrînesc. Aceste categorii sînt, după constatările de pînă acum : a) Cîntecele de vitejie ; b) Cîntecele de haiducie, răzmerițe și răscoale ; c) Cîntecele istorice ; d) Cîntecele despre întîmplări contemporane și e) Baladele. Cîntecele de vitejie, cîntecele de haiducie, de răzmerițe și răscoale au caracter eroic. În cele istorice și în cele despre întîmplări contemporane domină relatarea faptelor. Baladele au o structură proprie, caracter nuvelistic, uneori senzațional, teme și subiecte de o largă răspîndire europeană, o notă moralizatoare afirmată sau implicită și numeroase elemente lirice.

În folclorul romînesc, *cîntecele de vitejie* au o tematică bogată. Ele vorbesc despre luptele eroilor străvechi cu întruchipările monstruoase, implică superstiții populare ancestrale sau prelucrează teme și motive din basme. Prezintă conflictele dintre domnie și haiduci în perioada feudală și unele conflicte dinăuntrul clasei dominante în acea vreme. Vorbesc despre momente din războaiele feudale sau despre alte aspecte ale modului de viață feudal. În perioada de plină înflorire, tema principală a acestor cîntece o formează luptele împotriva cotropitorilor turci și împotriva năvălirilor tătare.

Cum arată M. Braun, cîntecele de vitejie sînt ,,o ilustrare poetică a idealului eroic și un mijloc de a susține și de a forma modul de viață întemeiat pe acest ideal''. Ascultătorul cîntecelor de vitejie vrea să învețe cum trebuie să se comporte. El pretinde ca aceste cîntece să-i prezinte modele de eroism, nu copii ale realității curente. Pentru ca epica de vitejie să răspundă funcției sale social-artistice, se cere ca cele relatate să întreacă realitatea curentă, să se plaseze pe un plan superior unde valorile și comportările eroice apar clar reliefate. Vitejii trebuie să trăiască și să acționeze în lumea eroică. Cîntecul de vitejie realizează aceasta prin hiperbolizarea realității [3].

*Cîntecele de haiducie, răzmerițe și răscoale* apar și se constituie ca o categorie de sine stătătoare, în urma cîntecelor de vitejie. Ele povestesc despre haiduci, despre stări și lupte sociale cunoscute din tradiția orală și din documentele istorice. Prelucrează de fapt în variate forme regionale, cu o mare individualizare a tipurilor și faptelor, aceleași teme : nemulțumirea celor exploatați, lupta împotriva asupririi ciocoiești, prădarea celor bogați și ajutarea celor săraci. Nota dominantă a acestor cîntece este deci, în folclorul nostru, lupta împotriva nedreptăților sociale. Haiducii, ca și țăranii răsculați, se recrutau din rîndurile celor ce erau în dezacord cu ordinea socială existentă, cu sistemul politic dominant, nu puteau să mai suporte împilarea și porneau o luptă partizană împotriva clasei dominante. Mobilul acțiunilor lor era lupta socială, planul pe care se desfășurau aceste acțiuni, viața cotidiană cu toate contradicțiile ei. Lipsa unei orientări politice clare îi împiedica pe haiduci să fie revoluționari. O anumită înclinație spre ordinea socială mai veche, ca și viața liberă pe care o duceau în codru, a dat comportării lor o notă eroico-romantică ce îi apropie de viteji. Rostul acestor cîntece era să întrețină spiritul de rezistență împotriva împilărilor, să îndemne direct sau implicit la nesupunere, la răscoală. Ele păstrează în popor amintirea unor eroi locali ce au luptat pentru dreptatea socială, a unor momente din lupta maselor țărănești împotriva exploatării. Cîntecele acestei categorii nu răspund funcției lor prin hiperbolizarea realității, ci prin prezentarea realistă, pregnantă a eroilor și faptelor.

---

[3] Braun, M. : *Das serbokroatische Hendenlied.* Göttingen, 1961, p. 28.

Un exemplu al modului în care se reliefează caracterul social ca notă dominantă și realismul ca principiu estetic îl constituie cîntectul oltenesc de răzmeriță despre Ion ăl Mare. Versurile : *Bună ziua măi Căline! / — Mulțumescu-ți, porc de cîine! / — Daoleo, sărdar Căline /, De ce mă faci porc de cîine, / Că sînt voinic ca și tine, / Că nu știi, anul trecut / De trei ori clac-am plătit / Nici chitanță n-am primit! / Pentru o oală de urzici / Mi-ai luat vaca din gîrlici, / Plîng copiii pe bordei, / Că n-au lapte-n putinei. / Să te lucrez cu temei!* în care sînt prezentate relațiile dintre ciocoi și clăcași în perioada de trecere de la feudalism la capitalism, nu constituie un model de comportare eroică ci un îndemn direct la răscoală.

*Cîntecele istorice* propriu-zise sînt în folclorul nostru puține. Ele relatează, cu mijloace apropiate de cele ale reportajului, anumite întîmplări din trecut : Uciderea lui Constantin Brîncoveanu, Cîntecul Brăilei, Arderea Iașului, Bimbașa Sava, Iancu Moruzi. Create ad hoc ele nu pot fi grupate tematic, au în general o existență efemeră și o slabă răspîndire. Făcînd cunoscute, în forme versificate, întîmplări ce pot stîrni pentru moment interesul ascultătorilor, ele au caracterul unor jurnale orale. Ca funcție și ca mod de realizare sînt identice cu *cîntecele epice despre întîmplările contemporane* : Focul de la Costești, Trenul de la Balota etc. Nota lor dominantă este relatarea cît mai sugestivă a faptelor, lipsa oricărui element eroic și o atitudine oscilantă față de natura social-politică a faptelor relatate.

Nu ne vom opri asupra *baladelor**, deși unele teme nuvelistice de largă circulație sînt, în folclorul nostru, fixate în timp și spațiu și se realizează în zona din sudul țării cu mijloacele epicii eroice. Ele constituie față de problematica acestei comunicări o categorie aparte care va trebui să fie discutată cu altă ocazie.

Am arătat care sînt, în esență, deosebirile funcționale și de conținut între diferitele categorii ale cîntecului epic. Am insistat mai mult asupra trăsăturilor proprii ale cîntecului de vitejie și ale cîntecelor de haiducie, răzmerițe și răscoale și numai ca punct de reper asupra cîntecelor istorice propriu-zise și asupra cîntecelor despre întîmplările contemporane. Delimitarea celor două categorii este importantă pentru înțelegerea felului în care fiecare oglindește realitatea, pentru stabilirea cantității de informație documentară pe care fiecare ne-o poate oferi. Acestea sînt în directă dependență de funcția social-estetică, de conținutul celor două categorii. Deși în evoluția istorică a genului se situează pe aceeași linie a tradiției orale, cîntecele de vitejie și cîntecele de haiducie folosesc metode deosebite de oglindire artistică a realității, de tipizare a eroilor, metode ce corespund de fapt unor concepții social-estetice deosebite și duc la constituirea unor stiluri de epocă proprii.

---

* Spre deosebire de cîntecul epic în general și de categoriile lui amintite pînă acum, numim balade, potrivit terminologiei folcloristice internaționale actuale, numai cîntecele povestitoare cu teme nuvelistice.

Viteazul este tipizat ca un reprezentant al lumii eroice. Faptele lui, întreaga lui comportare trebuie să corespundă canonului eroic al colectivităților populare din perioada prefeudală și feudală. Atitudinea lui trebuie să fie conformă cu codul de onoare eroic. Max Braun stabilește următoarele trăsături caracteristice pentru ,,junak-''ul cîntecelor eroice sud-slave, trăsături valabile și pentru eroii cîntecelor noastre de vitejie : luptător, virtuos al luptei și adept exclusivit al luptei drepte ; încrezător în propriile lui forțe, bazate în cîntecele străvechi pe puteri magice sau ajutoare supranaturale iar în cîntecele perioadei feudale pe puterea fizică, pe agerime, pe spirit inventiv și hotărîre ; fidel tovarășilor de luptă, avînd foarte dezvoltat sentimentul onoarei și al mîndriei, un autocontrol sever și o grijă deosebită pentru faima lui în rîndurile contemporanilor și a posterității [4].

Tipizarea viteazului la potența canonului eroic se face în cîntecele de vitejie, cum am arătat, în primul rînd prin hiperbolizarea realității. Hiperbola este mijlocul prin care viteazul și faptele lui sînt transpuse de pe planul vieții cotidiene pe planul lumii eroice. El este întotdeauna și total pozitiv, în sensul canonului eroic al vremii, pe cînd dușmanii cu care luptă sînt întotdeauna negativi. Situațiile contrastante, bine reliefate în cursul desfășurării acțiunii, caracterizează, alături de hiperbolă, epica vitejească.

Viteazul este un tip generalizat și această constatare ne permite să afirmăm că din punct de vedere al construcției artistice fiecare cîntec de vitejie nu este decît o obiectivare, printr-o acțiune concretă, a idealului eroic al colectivității. Această obiectivizare s-a făcut în cursul evoluției istorice a categoriei, în forme multiple, variate, izvorîte din realitatea istorică a poporului nostru, pornind de multe ori de la situații concrete și înglobînd fapte reale, de la anumite personalități chiar, ce au trăit aevea sau a căror faimă a permis să fie luate ca model. Dar realitatea istorică a fost doar punctul de obiectivare, imboldul creării diferitelor cîntece de vitejie. Realizarea artistică a depășit această realitate, transpunînd faptele diferiților eroi, desfășurarea diferitelor acțiuni pe planul lumii eroice indispensabile realizării tipului de viteaz.

Vorbind despre natura caracterului istoric al cîntecelor de vitejie V. K. Sokolova arată că ele nu redau realitatea istorică prin fapte concrete și detalii, ci prin ceea ce este esențial pentru stările sociale, situațiile politice, modul de trai din momentele în care au apărut și s-au cristalizat. Găsim deci în ele alături de tipurile de eroi de largă generalizare și de locurile comune, oglindiri de stări sociale sau politice caracteristice pentru anumite momente ale dezvoltării istorice și chiar unele descrieri individualizate proprii momentelor pe care le tipizează [5]. Acest lucru se desprinde şi din afirmaţiile lui N. Bălcescu în legătură cu folclorul ca izvor de informaţie istorică. Aşezînd poeziile şi tradiţiile populare printre izvoarele istoriei el arată că ,,într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră şi în viaţa privată, ne zugrăvesc obiceiurile şi ne arată ideile şi sentimentele veacului... Treaba agerei critici a istoricului este să deslușească dintr-aceste daturi, ca şi din toate celelalte, adevărul de falsitate"[6].

---

[4] Braun, M. : *idem*, p. 10.

Cîteva exemple vor susţine cu claritate cele afirmate mai sus. În cîntecul *Şiret Pîrcălabul* (poate Siret Pîrcălabul adică Pîrcălabul de Siret), deşi nu cred că putem identifica în el descrierea luptei date în timpul lui Ştefan cel Mare de ţăranii din Tereblencea împotriva tătarilor [7], găsim, incontestabil, scena apărării unei curţi întărite împotriva năvălitorilor tătari. *Dar Şiret ce mi-ş făcea? / Ochean la ochi aşeza* [inadvertenţă proprie cîntecelor epice], *Cînd departe se uita, / Cam departe de la vale, / Încotro soare răsare,* [loc comun] *Prin cel verde răchitiş, / Cum vin tătarii pitiş. / Da Şiret ce mi-s făcea? / Jos în sală că se da / Şi la poartă s-aşeza / Cu puştile de săgeţi. / Avea săgeata cît lopata, / Arcul cît cobiliţa.* [Hiperbolă] *Punea săgeţi cîte două / Dobora tătari tot nouă, / Veni soarele la prînz / Şi fu buşală cu rîs. / Veni soarele-n amiaz, / Nu mai ştia de necaz. / Cînd fu soarele-n chindie / Doborî opzeci de mie.* [Exagerare obişnuită în epica luptelor cu cotropitorii] *Numai unu se găsea, / Feciorul lui Ciupăgel / Cu cojocul scurticel, / Cu cizmele novăceşti, / Cu pintenii ungureşti, / Nici cu glonţul nu-l loveşti.* [Loc comun] *Avea săgeata cît undreaua / Şi arcu cît lingura, /* [Contrast cu armele lui Şiret — hiperbolizare] *Pe alături pe alăturea, / Pe lîngă poartă se îndrepta ,/ Pe Şiret mi-l dobora. / Curg tătarii ca ploaia, / Şi păgînii ca bruma / Care peste zid sărea, / Care porţi îmi dobora* [8] etc.

Şi mai grăitoare este descrierea în stil rabelaisian a acelei scene de chef dintr-un birt de tîrg de pe malul Dunării — , scenă tipică vieţii de tîrg balcanic —, din cîntecul despre Badiu Cîrciumarul: *Băduleasa d-auzea / Cofele că apuca, / Cobiliţa o lua, / Ienicerilor spunea / Că se duce la cişmea. / Dar, în tîrg dac-ajungea, / Ia la dreapta c-o lua, / Toate casele-m căta, / / Toată lumea că-ntreba, / Pînă, măre, c-ajungea, / La casa cu multe uşi / / Şi la pivniţa cu multe buţi / Înlăuntru că intra, / Pe Neculcea mi-l găsea / În cîrciuma mititică / Mititică şi pitică / Ţinînd cada la o bute / De vreo şapte palme-n frunte / Şi pe dînsa răzimat / Răzimat, cam aplecat / Cu trei, patru Brăilence / Cu cinci şase Gălăţence / Şi cu zece Selişteence / Una tace, alta-i place, / Una-l mişcă, alta-l pişcă / Una cu vin îl stropeşte / Alta din buze-i zîmbeşte, / una bea şi chiefuieşte / Alta stă şi mi-i vorbeşte / Şi-i tot spune, / Şi-i tot zice : / Strînge-ţi punga măi voinice, / Că banii ţi-or face price* [loc comun] [9].

---

[5] Sokolova, V. K. : *O nekotorîh zakonomernosteah razvitiea istoriko-pesennogo folklora u slavianschih narodov.* Moscova, 1963, p. 464.

[6] Bălcescu, N. : *Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei romînilor.* ,,Magazinul istoric pentru Dacia", an. I (1845), p. 1—14.

[7] *Istoria Romîniei.* Vol. II, Bucureşti, 1963, p. 663.

[8] *Şiret Pîrcălabul. Monografia judeţului Dolj*, Craiova, 1944, p. 107.

[9] *Badiul.* Teodorescu, G. Dem. : *Poesii populare romîne.* Bucureşti, 1885, p. 543—544.

Exemplul ultim este descrierea taberei lui Mihai Viteazu în cîntecul Radu Calomfirescu : *Lunca Măgurenilor! / Asupra Scăenilor. / Multe corturi sînt întinse, / Multe sînt, mărunte sînt, / De buș* [burci] *negre tătărești, / Sarice moldovenești. / La mijloc de corturele / Mi-este un cort mare rotat, / Cu creștetul nărîmzat, / Cu poalele de bumbac / Și ușă de tafta verde, / Care-n lume nu se vede* ; [loc comun, subliniere] *Cu țărușe de argint / Car' n-am văzut de cînd sînt/De cînd mama m-a făcut* [idem] *Cuielime de aramă / Ca să nu se bage-n seamă* [10]... Tabloul este atît de sugestiv încît ne vine greu să ne îndoim de veridicitatea lui. Dacă îl comparăm cu gravura apărută în *Chronologia oder historische Beschreibung aller Kriegsempörungen.* Nüremberg, 1602 [11], posibilitățile de îndoială în veridicitatea lui scad și mai mult.

Exemplele ar putea fi înmulțite. Pentru veridicitatea datelor de această natură în stilul propriu al cîntecelor de vitejie, pledează și unicitatea lor. Acele pasagii care descriu situații reale, concret istorice, sau prezintă tablouri ca cel de mai sus, nu se repetă, apar numai în cadrul variantelor aceluiași subiect.

Pentru a realiza cîntecele de vitejie, creatorii populari au folosit toate mijloacele proprii acestei categorii de care dispunea arsenalul artistic al colectivității : schemele de construcție, formule verbale, imagini preexistente, motive și chiar subiecte ce circulau în tradiția epică. Acest mod de a realiza cîntecele de vitejie cu ajutorul elementelor arsenalului artistic, explică numărul mare de locuri comune din toate cîntecele categoriei despre care vorbim, marea ei unitate structurală.

Spre deosebire de cîntectul de vitejie, cîntecul de haiducie, de răzmerițe și răscoale folosește un alt mod de oglindire a realității, o altă metodă artistică elaborată în cadrul unui orizont social estetic nou, reflectînd o nouă atitudine a maselor față de realitatea istorică. Ele tipizează eroii în limitele realității istorice în care contradicțiile sociale se confruntă puternic. Nu îi deplasează în lumea eroică, ci îi lasă să își desfășoare acțiunile pe planul lumii reale, scoțînd în relief pentru fiecare calitățile umane proprii. Hiperbola, chiar dacă mai există uneori, nu este element primordial de realizare artistică, contrastul cedează și el locul opoziției. În locul eroului generalizat cîștigă valoare de generalizare ideea luptei sociale. Eroii cîntecelor de haiducie, de răzmerițe și de răscoale sînt persoane reale cunoscute maselor, faptele pe care le povestesc cîntecele s-au întîmplat întotdeauna aievea. Cîntecele prezintă și unele trăsături generale proprii vieții haiducești în ansamblu și haiducului ca tip social, dar insistă asupra trăsăturilor fiecărui haiduc în parte, a cetei lui, a relațiilor lui în afara cetei. Ele urmăresc firul general al răzvrătirii, al luptei sociale, al răzbunării, dar realizează ideea dominantă, folosind amănunte luate din realitatea concretă, din faptele reale ale haiducului pe care îl cîntă. Cum arată V. K. Sokolova cîntecele acestei categorii sînt mai simple, folosesc cu mai multă economie descrierile lungi și repetițiile și fac uz în mult mai mică măsură de stereotipiile tradiționale [12].

---

[10] Calomfirescu, Radu : *Vechi cîntece de viteji*. București, 1956, p. 63—64.

[11] *Istoria Romîniei*. Vol. II, București, 1962, 967 p.

[12] Sokolova, V.K. : *idem*, p. 471.

Realizarea lor se bazează, firește, pe transfigurarea artistică a realității și deci nu pot fi echivalate relatărilor documentare și nici chiar cronicilor. Istoricitatea lor este însă mai explicită, mai fidelă decît a cîntecelor de vitejie. Nota de eroism proprie comportării haiducești și chiar unele procedee stilistice preluate din cîntecele de vitejie nu sînt dominantele lor stilistice. Ele nu servesc decît la o mai bună reliefare a caracterului social pregnant al acestor cîntece, la accentuarea realismului lor.

Dacă urmărim realismul realizărilor artistice în evoluția epicii eroice, constatăm că de la cîntecele despre luptele eroilor cu întruchipările monstruoase, pînă la cîntecele de haiducie, de răzmerițe și răscoale, el se potentează treptat, trecînd eroii și acțiunile din planul fabulosului în planul lumii eroice și apoi în planul lumii reale dominate de problematica luptei sociale. În cîntecele epice străvechi eroii sînt predestinați faptelor mari prin naștere miraculoasă și sînt ajutați să izbutească de forțe supranaturale ori de mijloace magice. Această trăsătură a lor explică interferențele cu basmele, existența de motive și elemente de basm în epica eroică. Cîntecele de vitejie din perioada feudală nu trec însă, cu toată hiperbolizarea eroilor și faptelor, de limitele lumii reale. Deci, sub acest raport, trebuie să facem și în cadrul epicii eroice o demarcare între cîntecele cu desfășurare fabuloasă și cîntecele de vitejie feudale. Această demarcare nu privește metoda artistică ci concepția despre lume a mediilor în care s-au născut cîntecele. Dar chiar în aceste demarcări trebuie să avem o justă viziune istorică a faptelor și să ținem seama că pentru cei ce au creat epica fabuloasă făpturile fantastice aveau o existență reală.

În cîntecele de haiducie, de răzmerițe și de răscoale redarea faptelor concrete, a întîmplărilor reale este un principiu stilistic hotărîtor și datorită acestui fapt istoricitatea lor are o altă calitate decît cea a cîntecelor de vitejie[13]. Cîntecele acestei categorii sînt relatări ale unor fapte reale fixate în timp și spațiu, legate direct de personalitatea istoric concretă a eroului. Redarea veridică a realității, insistarea asupra amănuntelor, asupra situațiilor particulare, derivă din metoda de creație a acestei categorii, din realismul ei, este caracteristică pentru stilul propriu epocii în care categoria aceasta s-a format. Cantitatea de informație documentară este în această categorie mult mai mare și de altă natură decît în epica de vitejie chiar dacă transfigurarea artistică le îndepărtează de datele strict documentare. De fapt, ceea ce se consideră în general neconcordant cu documentele vremii derivă din filtrarea faptelor prin conștiința socială a maselor populare. Dacă documentele prezintă atitudinea claselor dominante, cîntecele de haiducie, de răzmerițe și răscoale prezintă atitudinea poporului față de evenimente sau față de faptele haiducilor. Acest fapt este determinant pentru calitatea informațiilor istorice pe care ele ni-l oferă. Sub acest aspect ele nu sînt istoria acestor fenomene sociale, ci istoria atitudinii populare față de aceste fenomene.

Cantitatea de informație documentară crește și mai mult în cîntecele istorice propriu-zise și în cîntecele despre întîmplările contemporane.

---

[13] Sokolova, V.K.: *idem*, p. 469.

Necesitatea de a reda întîmplările cît mai fidel, cît mai grăitor duce la simpla lor descriere. Dar tocmai acest fapt ne face atenți nu numai asupra cantității de informare documentară, ci și asupra deosebirilor de calitate a informațiilor pe care ni le pot oferi cele trei categorii ale cîntecului epic.

Acestea sînt datele teoretice ale problemei discutate. Precizarea lor este suficientă pentru orientarea cercetării epicii populare ca operă artistică. Dacă investigăm fiecare cîntec epic în parte cu intenția de a stabili cum oglindește realitatea istorică, care este cantitatea și natura datelor documentare pe care le conține, se cer implicate și alte elemente ce țin de specificul literaturii orale. Pentru fiecare temă, pentru fiecare subiect cercetat, trebuie să facem o analiză a variantelor și să stabilim tipurile lor. Orînduirea tipologică a variantelor ne duce în chip firesc la o ierarhizare a lor în timp. Interpretate în epoci diferite, receptate prin perspective social-estetice schimbate, realizate în stiluri deosebite, variantele pot să oglindească elemente istorice și imagini de date diferite. Într-o variantă romînească a cîntecului lui Doicin Bolnavul, larg răspîndit în folclorul balcanic, unde Harapul Buzat care ajunge la poarta Saloniciului se comportă ca balaurul din basme, dușmanul cu întruchipare monstruoasă este înlocuit cu figura mai reală a tătarului mîrzac ce într-un moment istoric mai apropiat de vremea noastră, concretiza mai bine decît dușmanul legendar cu rezonanțe de basm fantastic, o anumită situație istorică[14].

Circulînd, cîntecele preiau în noile variante, teme și motive ce probabil nu au existat în forma lor originală. Acest lucru pare a se petrece în epica de vitejie în virtutea generalizării atunci cînd amintirea faptelor reale de la care a pornit cîntecul se șterge. În varianta citată a cîntecului *Șiret Pîrcălabul* s-a adăugat, pe lîngă descrierea luptei cu tătarii, motivul calului năzdrăvan pe care îl întîlnim de pildă în cîntecul lui *Corbea* și tema cîntecului *Copilașul lui Roman*, probabil o temă împrumutată din cîntecul acritic despre *Tînărul Vlahopol*. Cele două exemple arată cum luarea în considerare a variantelor aduce date noi pentru înțelegerea cîntecelor cercetate.

După studiul sistematic al variantelor, rezultatele investigațiilor se cer raportate la caracterele proprii ale categoriei căreia aparține cîntecul, la stilurile de epocă în care se realizează diferitele variante. În folclorul nostru, unde dominanța epicii din zona sudică este cîntecul eroic, de obicei chiar temele de balade se realizează în stilul epicii eroice.

Se cere apoi o analiză a structurii cîntecului pentru a stabili sensul, valoarea reală a fiecărui element a lui, pentru a determina temele și subiectele de largă circulație împrumutate, motivele călătoare, șabloanele, locurile comune. Abia ceea ce rămîne după trecerea materialului printr-o astfel de analiză sistematică poate fi luat în considerare și confruntat cu datele istoriei. Dar acest efort are rost numai atunci cînd cîntecul ne poate într-adevăr oferi, peste sursele istorice, date documentare importante pentru lămurirea unor evenimente din trecut. Altfel rezultatele nu sînt pe măsura efortului. Ce importanță are de pildă să cercetăm dacă Iencea

---

[14] Alecsandri, V.: *Poesii populare ale Romînilor*. București, 1866, p. 112.

Sibiencea, eroul aventurii galante din balada larg răspîndită în folclorul european — cu care se încheia oarecum în epica noastră ciclul tematic al căutării soției — este sau nu Ioan Corvin, cînd cîntecul nu contribuie cu nimic la întregirea portretului acestuia și nici la lămurirea evenimentelor din vremea lui.

Din perspective folcloristice, astfel de identificări istorice sînt totuși importante pentru a stabili limita cea mai îndepărtată în timp a variantelor unui subiect. Ele pot servi în felul acesta la stabilirea cronologiei cîntecului epic. Această limită nu trebuie să coincidă însă implicit cu apariția cîntecului fiindcă de multe ori un cîntec epic nu se naște prin oglindirea imediată a evenimentului relatat, ci prin prelucrarea ulterioară a unei amintiri istorice. Realitățile care duc la apariția unui cîntec epic sînt complexe și identificarea lor în literatura orală nu se poate face cu aceeași ușurință ca și în literatura scrisă. Cele expuse pot fi implicate și în discuția despre periodizarea epicii populare pe linia studierii evoluției istorice a ei pornind de la datele pe care ni le oferea materialul folcloric, analiza lui funcțională, tematică și stilistică, nu de la încercarea de a găsi în folclor oglindiri directe ale evenimentelor din diferitele epoci ale istoriei poporului nostru[15]. Dar o astfel de istorie a cîntecului epic nu se va putea face temeinic decît dacă vom face în prealabil suficiente monografii care să cerceteze în toate implicațiile lor și pe o largă bază de folclor comparat, diferitele subiecte ale cîntecului bătrînesc, fiindcă fiecare cercetare de istorie literară populară sau cultă trebuie să se bazeze pe o temeinică studiere de acest gen, a aspectelor literare ca atare.

## THE HISTORICAL CHARACTER OF FOLK EPIC

The historical character of folk epic, a topic which has been widely debated in Rumanian folklore literature, has been taken up again by the author not with the purpose of reconsidering the whole problem, since the historicity of the epic song is no longer contested, but rather to point out the specific manner in which the various categories of epic songs reflect reality and the proportion of genuine historical and documentary information they contain. Rumanian folk epic includes: songs of valour, outlaw songs, songs of revolt and rebellion, historical songs, songs on contemporaneous events and ballads. The songs of valour, outlawry, revolt and rebellion bear an heroic character. Historical songs and those dealing with contemporaneous occurrences are more narratives, a sort of oral versified "reportage". Ballads form a separate category outside the scope of the present study.

Every one of these categories has its own manner of mirroring reality and it is this particular approach, determined by the social-artistic function of the song, as well as the epoch when the respective category

---

[15] V. Chițimia, I.C.: *Poezia populară narativă. Balada.* „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", an. VI (1957), p. 595—651.

came into being and developed, that determines the historical character of the specimen, and the quantity and quality of the information supplied.

In the light of these considerations the author discusses the features distinguishing the songs of valour from the songs of outlawry, revolt and rebellion and the kinship of the latter with the historical song. He further points out the manifest similarity in the performance of the historical songs with the songs recounting contemporaneous events.

The songs of valour are, by their heroic character, not only a poetical illustration of an heroic ideal but also an active instrument in upholding and shaping a pattern of life founded upon this ideal. The hero is a proto-type and the song itself is principally the objective materialisation of the heroic ideal of the community. Hyperboles, constrasts, hackneyed phrases are the predominant elements in the composition of this type of songs. They obviously do not render the historical reality embodied in concrete facts and specific details ; they reflect instead a more essential trait of the social life : the political situation and form of life of the community in the epoch the song sprang into existence. Only unique events can be regarded as concrete historical data.

The songs of outlawry, revolt and rebellion appeared as genus at a later date than the songs of valour. They express in variegated regional patterns, with a rich individualization of types and facts, the discontent of the exploited class, the struggle against boyar persecution; the looting of the rich and the succour of the poor. The keynote is not heroism but the fight against social iniquity. The songs of outlawry, revolt and rebellion employ a different approach in reflecting historical reality. They typify their heroes enclosed within the reigning historical circumstances where the social contradictions are vigorously confronted. Their characters are not transferred by hyperboles into a heroic world but are left to unfold their activity in a real world, where the specific human qualities of an outlaw are pictured rather than the generalized type of hero. The idea of social struggle is the element that lends these songs their generalizing value. It is for this reason that their historical character is more explicit and truthful, their realism more manifest. The recording of actual facts and real events is in these songs one of the decisive stylistic principles, the amount of documentary information is more ample and their degree of historical veracity greater than in the songs of valour. They are not however a mere chronicle of events but rather the history of the people's attitude towards these events.

These characteristic features distinguish them also from the narrative historical songs or those recounting contemporaneous events in which, though the amount of documentary information is greater, the quality of information is less significant than in the songs of outlawry, revolt and rebellion.

The author next points out the diverse nature of the historical character of the three categories of songs, illustrating the quantitative and qualitative difference in historical information. He records the realism of artistic achievement in its evolution from the heroic epic of fighting monstrous creatures up to outlaw and historical songs, which appear enhanced by the transference of the heroes from a mythical heroic world into a real world dominated by problems of social conflict. The historical determinants of this transition are traceable in the general evolution of the social conscience of the people.

The aesthetic difference in the three categories are due to artistic methods, independent of the purpose of mirroring reality. We are here confronted with styles varying with the epoch. The concept of style related to various periods in the development of folk epic is a new coordinate in the historical study of the folk epic song : it reveals a periodically varying folklore — created by the customary means of artistic folk creation — within the history of oral poetic creation. In order to realize the true portent of this phenomenon, reasearch work must be carried out, with monographs on each subject, correlating the variants classified in historically stratified types, and integrated in the general folklore category they pertain to.

of artistic achievement in its evolution from the social base of existing situations (creations up to present and fossilized forms which appear unaltered by the transformations of the thematic level of creation) would [illegible] would therefore [illegible] instrument determinants of this transition are to be sought in the [illegible] evolution of the social consciousness of the people.

The aesthetic differences in the three categories [illegible] artistic one and, independent of the purpose of mirroring reality. We are here confronted with styles varying with the epoch. The concept of style related to various periods in the development of folk art [illegible] included in the historical study of the folk [illegible] particularly varying folklore — [illegible] by the [illegible] level of artistic [illegible] within the history of [illegible]. In order to reveal the true nature of this phenomenon, however, such study should be carried out with monographs on each subject, on which the various classified in historically determined types and integrated in the general folklore category they pertain to.

# CARTOGRAFIEREA ETNOGRAFICĂ A TRANSHUMANȚEI ÎN OLTENIA DE VEST*

ROMULUS VULCĂNESCU

Cartografierea etnografică a drumurilor de transhumanță pentru secolul al XIX-lea și al XX-lea, expusă în ordine cronologică și a complexității crescînde în baza unor materiale de arhivă și teren, constituie obiectul unei cercetări etnografice mai cuprinzătoare [1] din care redăm deocamdată cîteva aspecte esențiale.

Păstoritul în Oltenia de vest nu a avut totdeauna și în întregimea lui un caracter transhumant. Abia tîrziu în sec. al XVI—XVII-lea, cînd păstorii transilvăneni au migrat, într-o proporție mai mare, cu sau fără turme, în Oltenia de vest și s-au așezat temporar sau definitiv aici, a început sistematic deplasarea periodică a turmelor lor la iernat, în sud, în lunca și bălțile Dunării și uneori peste Dunăre, în Serbia și Bulgaria, atunci sub ocupația turcească. În secolul al XIX-lea transhumanța păstorilor din Oltenia de vest ia forme uneori impresionante. „Toți munții coboară în Blahnița'' obișnuiau să spună cei din lunca Dunării, dintre Turnu-Severin și Calafat, vrînd să înțeleagă prin aceasta că toate turmele din munții Mehedinților și ai Cernei, coborau la iernat în bălțile și pădurile din lunca Dunării.

La începutul secolului al XX-lea, după primul război mondial, drumurile de transhumanță se extind și în Banat. De astă dată păstorii ungureni cu turmele lor străbat sau ocolesc munții și poposesc la iernat în cîmpia Timișoarei și a Aradului.

Transhumanța pastorală din Oltenia de vest, ca și în celelalte regiuni etnografice ale țării, a fost un fenomen istoric care a apărut în anumite condiții social-economice, s-a dezvoltat paralel cu acestea și a dispărut o dată cu ele. Ea nu este o „specializare etnografică", cum susține Em. de Martonne[2], decît poate privită la modul general, pentru romînii din Peninsula Balcanică, în perioada feudală și burgheză. În mod concret, transhumanța în Oltenia de vest este o activitate pastorală redusă, care se dezvoltă mai ales în perioada feudală, după emigrările lente și în grupuri mici ale unor păstori transilvăneni și după așezarea lor temporară sau permanentă și în regiunea de vest a Olteniei, în căutarea unor condiții social-economice mai prielnice de viață. Această activitate redusă s-a dezvoltat în salturi la sfîrșitul perioadei feudale și în perioada burgheză, în epoci de acalmie relativă și pace, cît timp asupra păstorilor emigranți nu au intervenit restricții prea mari de ordin economic, fiscal și administrativ și cît modul de exploatare pastorală a putut crește nestingherit. Transhumanța a scăzut și uneori chiar a dispărut în timpul războaielor și al interdicțiilor generalizate. De aceea observăm în unele etape istorice cum transhumanța ia forme diferite de participare a grupului pastoral la iernat și vărat. Condițiile social-economice și politice, favorabile sau defavorabile, la sfîrșitul perioadei feudale imprimau mișcării turmelor de la munte la luncă și invers, un ritm propriu de creștere sau descreștere, de stagnare și dispariție, de desprindere sau legare mai temeinică de agricultura locală.

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, București, 4 dec., 1963.

[1] Vulcănescu, Romulus: *Păstoritul în Oltenia de vest.* Mss. 1963.

Din a doua jumătate a secolului al XX-lea, transhumanța păstorilor din Oltenia de vest începe să se reducă tot mai mult ; la această reducere contribuie : 1) înmulțirea populației, 2) comasarea proprietății agricole (terenuri arabile, înțelenite, imașuri etc.), 3) introducerea unor metode zootehnice noi și înaintate și recent 4) procesul de cooperativizare socialistă a păstorilor olteni.

Drumurile păstorești în Oltenia de vest au început să fie studiate și cartate relativ recent. Primele schițe, în această privință, aparțin unor geografi și etnografi romîni sau străini. În ansamblul lor, aceste schițe cartografice se prezintă sub formă de hărți sintetice, de reprezentare generală, rar analitice, de conținut material.

Cu ocazia întocmirii unor hărți militare austriece a „Micii Valahii" (harta lui Schwantz din 1722, a lui Specht din 1791 și a lui Frigely din 1855—1857, îndeosebi ultima care este la scara grafică transpusă în sistem metric) se dau indicații cartografice asupra unor construcții pastorale (stîne) și a unor drumuri de cai (în munți spre stîne). După aceste indicații cartografice din secolul al XVIII-lea nu se pot reconstitui decît parțial, pe fracțiuni de trasee, cîteva drumuri locale ale ciobanilor ; drumuri înăuntrul hotarelor moșiilor moșnenești, la stînele devălmașe din platoul getic, din podișul Mehedinți sau din munții de peste Cerna.

Abia la începutul secolului al XX-lea, cu ocazia cercetării Carpaților Meridionali, Em. de Martonne întocmește o „Schiță a principalelor căi de transhumanță în Valahia"[3]. În această schiță Em. de Martonne cartografiază schematic numai două din „Căile de transhumanță" ale ungurenilor din zona alpină a Carpaţilor Meridionali, dintre Jiu şi Dunăre, care coboară spre regiunea de stepă şi luncă a Dunării (fig. 1). Avînd în vedere caracterul cercetărilor etnografice ale transhumanţei pastorale din această regiune la acea dată, este explicabil ca Em. de Martonne să fi marcat schematic două drumuri paralele care pornesc din aşezările ungureneşti din sud-vestul Carpaţilor Meridionali spre lunca Dunării.

---

[2] Martonne, Em. de : *La vie pastorale et la transhumance dans les Carpathes Méridionales, leur importance geographique et historique.* Paris, 1904, p. 240, 241.

[3] *Idem*, p. 240.

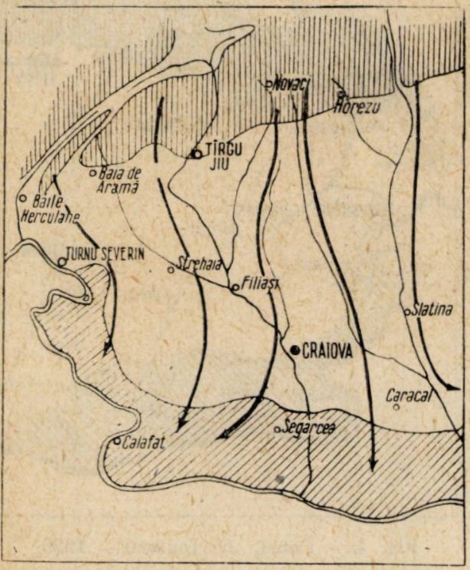

Novaci
Horezu
TÎRGU JIU
Baia de Aramă
Băile Herculane
TURNU SEVERIN
Strehaia
Filiaşi
Slatina
CRAIOVA
Caracal
Segarcea
Calafat

Fig. 1. — Em. de Martonne — 1904.

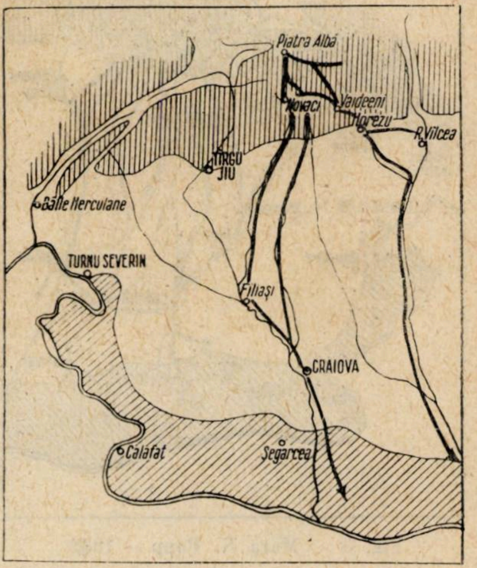

Piatra Albă
Novaci
Vaideeni
Horezu
R.Vîlcea
TÎRGU JIU
Băile Herculane
TURNU SEVERIN
Filiaşi
CRAIOVA
Calafat
Segarcea

Fig. 2. — N. Dragomir — 1926.

În 1926 N. Dragomir cercetează şi el şi cartografiază „Drumurile spre iernare ale Săliştenilor (Mărgineni) la jumătatea secolului al XIX-lea... după povestirea ciobanilor”[4]. În harta întocmită cu această ocazie, Oltenia de vest este o pată albă. N. Dragomir nu cartografiază decît drumurile din Oltenia de est şi pe acelea în mod schematic (fig. 2).

Încetul cu încetul, cartarea căilor de transhumanţă în Oltenia de vest începe să capete forme din ce în ce mai precise. Mara N. Popp înaintează cu cartografierea drumurilor de transhumanţă în Oltenia de vest pînă la Tismana-Ungureni. „Drumul oilor la ungurenii din dreapta Oltului”[5] porneşte de sub muntele Vulcanul, merge pe valea Jiului în jos şi intră în lunca Dunării în satele dintre Jiu şi Calafat. În ansamblul ei, harta alcătuită de Mara N. Popp pentru drumurile oilor dintre Tismana şi Tg. Jiu este din acest punct de vedere incompletă. „Zona stînelor” nu este aici marcată ca în partea de est a Olteniei de nord, iar zona locurilor de iernat" e indicată fără să se arate circuitul intern (fig. 3).

---

[4] Dragomir, N.: *Din trecutul oierilor mărgineni din Sălişte şi comunele din jur*. Cluj, 1926.

[5] Popp, Mara N.: *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului*. Bul. de Geografie, tom. LI, 1932, p. 30, h. 1.

Cea mai completă cartografiere a drumurilor de transhumanță în Oltenia de vest, pînă în 1939, se datorește lui Const. D. Ionescu.

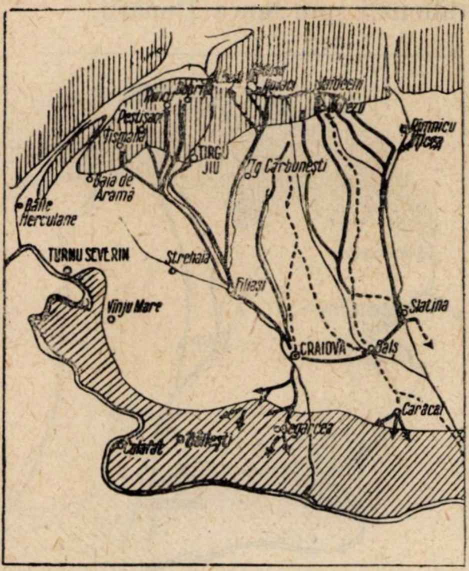

Tismana
Baia de Aramă
Băile Herculane
Tîrgu Jiu
Tg Cărbunești
Rîmnicu Vîlcea
Turnu Severin
Strehaia
Vînju Mare
Filiași
Slatina
Craiova
Balș
Caracal
Calafat
Băilești
Segarcea

Fig. 3. — Mara N. Popp — 1932.

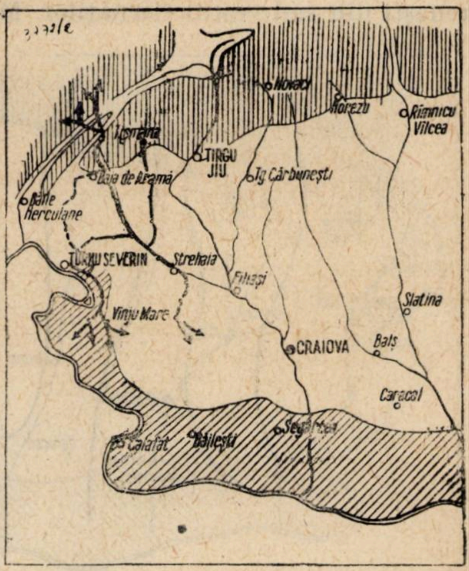

Novaci
Horezu
Rîmnicu Vîlcea
Tismana
Tîrgu Jiu
Tg Cărbunești
Baia de Aramă
Băile Herculane
Turnu Severin
Strehaia
Filiași
Vînju Mare
Slatina
Craiova
Balș
Caracal
Calafat
Băilești
Segarcea

Fig. 4. — Const. D. Ionescu — 1939.

Harta „Drumurile păstorești mehedințene"[6] este, după cum afirmă chiar autorul, „o schiță în linii mari" prin care s-a urmărit să se „completeze investigațiile de pînă acum a celor care s-au oprit cu cartografierea transhumației la granița Mehedinților" (fig. 4). Observația lui Const. D. Ionescu confirmă o constatare anterioară făcută de I. Cetină într-o notă[7] ce însoțea prezentarea unei culegeri de „folclor mehedințean", din care reieșea că în studiul vieții pastorale Ovid Densușianu s-a oprit la Jiu cu prezentarea migrațiilor păstorești. Constatarea lui I. Cetină e justă, deoarece ecourile din poezia noastră populară se referă la drumurile păstorești de mare circulație printre care două erau și în Oltenia : unul pe valea Oltului și altul pe valea Jiului. Ambele drumuri legau Transilvania cu șesurile dunărene[8]. I. Cetină explică această oprire a referințelor lui Ovid Densușianu la Jiu, deoarece presupune că acesta nu a cunoscut în amănunt folclorul transhumant mehedințean. În determinarea traseelor și vechimii unor drumuri de transhumanță am utilizat printre alte materiale documentare și folclorul pastoral mehedințean, așa cum se va putea constata din expunerea materialului nostru.

---

[6] Ionescu, Const. D. : *Drumuri păstorești mehedințene.* „Vatra", an. V (1939), nr. 8, Craiova, p. 4—5.

[7] Cetină, I. : *Folclorul mehedințean.* „Arhivele Olteniei", an. II (1924), nr. 6, Craiova, p. 133—136.

[8] Densușianu, Ovid : *Viața păstorească în poezia noastră populară.* București, 1943, p.41.

Const. D. Ionescu cartografiază, sub rezerva unui control viitor, care nu s-a mai efectuat, o bună parte a ,,drumului oilor'' din Oltenia de vest. Deși incompletă, în sensul că în zona alpină drumurile se opresc la rîul Cerna, iar în zona de șes și luncă la Rogova-Scăpău și Podul Grosului, precum și că pe traseu variantele sînt marcate cu aproximație, harta reprezintă totuși o contribuție reală la studiul drumurilor păstorești din Oltenia de vest; ea este însoțită și de un text explicativ în care sînt prezentate : obiectul cercetării, scopul urmărit și metoda de investigație. Unele amănunte de ordin informativ asupra structurii acestor drumuri au rămas mult timp valabile în esența lor.

În 1942, Tiberiu Morariu prezintă o ,,Hartă a drumurilor de transhumanță în Romînia[9]'' în care sînt marcate două drumuri în Oltenia de vest (fig. 5) : un drum cu caracter constant și altul auxiliar. Ambele drumuri pornesc de lîngă Tismana, unul pe sub munte pînă la Turnu Severin și altul peste dealuri prin Ciuperceni pînă la Rogova. De la Rogova drumul trece în luncă prin Cujmir și Cetate spre Calafat. Harta indică direcția și sensurile acestor drumuri.

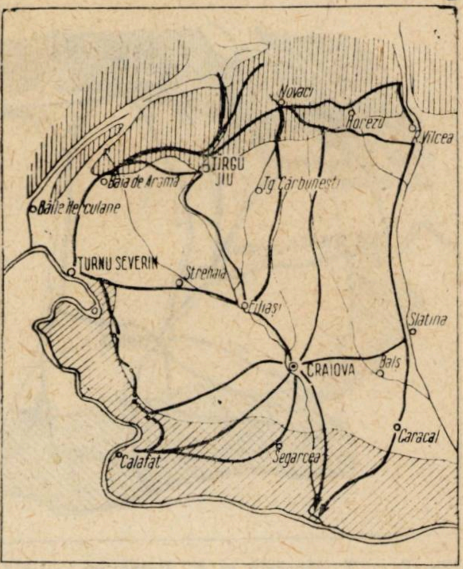


Fig. 5. — T. Morariu — 1942.

D. Macrea, în 1956, într-un studiu *Despre dialectele limbii romîne*[10], publică o hartă etnografică ,,Drumurile de transhumanță ale păstorilor romîni'' întocmită de Emil Petrovici. În această hartă etnografică concepută pentru o demonstrație cartografică de ordin lingvistic sînt marcate ,,drumurile pentru văratic și iernatic ale păstorilor din secolul al X-lea și XI-lea...Ca urmare a organizării statelor slave din sud, pendulările pentru văratic și iernatic'' își schimbă direcțiile pe plan balcanic. Interesantă pentru Oltenia de vest este, pentru această perioadă, încadrarea rețelei de drumuri pastorale balcanice cu indicațiile grafice ale pendulării între munte și lunca Dunării.

---

[9] Morariu, Tiberiu : *Păstoritul în Alpii francezi și în Carpați*. București, 1942, harta 1 ; Dunăre, N. : *Recherches ethnographiques roumaines sur l'agriculture et la vie pastorale*. ,,Acta ethnographica'', Tom. XII, f. 1—2, Budapesta, 1963, p. 180—181.

[10] Macrea, D. : *Despre dialectele limbii romîne*. ,,Limba romînă'', an. V (1956), nr. 1, p. 14.

În baza primei hărţi a lui Tiberiu Morariu publicată în 1942 şi a hărţii lui Emil Petrovici publicată în 1956, St. Poenaru întocmeşte o nouă ,,Hartă a drumurilor de transhumanţă şi a regiunilor pastorale din R.P.R. în secolele XVIII—XX'' (fig. 6) publicată în *Din istoria Transilvaniei*[11] în care nu se aduc alte modificări cartografice esenţiale pentru Oltenia de vest.

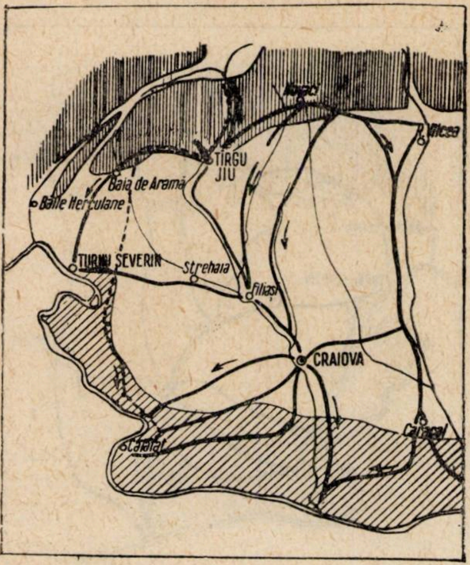


Fig. 6. — T. Morariu şi E. Petrovici — 1962.

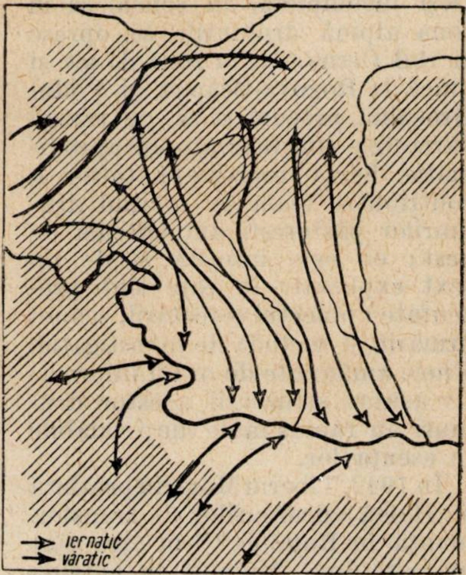


Fig. 7. — E. Petrovici — 1956.

Cele două hărţi generale ale drumurilor de transhumanţă, concepute şi publicate de Tiberiu Morariu, marchează un aport substanţial la cartografierea etnografică a drumurilor pastorale din Oltenia de vest, atît în ceea ce priveşte fixarea lor pe hartă cît şi încadrarea lor de ansamblu în reţeaua rutieră pe ţară. Deşi sintetice cele două hărţi menţionate sînt ilustrative pentru cuprinderea cartografică a păstoritului în Oltenia de vest.

În 1961, D. Macrea revine asupra cartografierii etnografice a lui Emil Petrovici într-un studiu de lingvistică[12]. De astă dată, cartograma drumurilor de transhumanţă din Peninsula Balcanică este integrată într-o *hartă complexă* intitulată ,,Răspîndirea aromînilor, meglenoromînilor şi istroromînilor după G. Weigand, S. Puşcariu şi Th. Capidan şi drumurile de transhumanţă ale păstorilor daco-romîni, aromîni, meglenoromîni şi istroromîni după E. Petrovici întocmită de St. Poenaru'' şi atribuită unei perioade istorice mai recente, secolelor al XVIII-lea şi al XX-lea[13] (fig. 7).

---

[11] *Din istoria Transilvaniei*. Ed. I, vol. I, Bucureşti, 1960; în ed. II, Bucureşti, 1962, harta nu mai figurează.

[12] Macrea D.: *Probleme de lingvistică romînă*. Bucureşti, 1961, p. 58.

[13] *Idem*, p. 57.

Între cele două hărți etnografice ale lui E. Petrovici, publicate de D. Macrea, există o similitudine care merge uneori pînă la identitate, ceea ce înseamnă că între secolele X—XI și XVIII—XX mișcarea păstorilor în Peninsula Balcanică s-a efectuat, în linii mari, pe trasee analoage devenite astfel rutinare.

Din prezentarea comparativă a tuturor acestor hărți pastorale reiese în mod evident o cartografiere diferită a drumurilor de transhumanță în Oltenia de vest. Se pune întrebarea : cui se datorește această diversitate de cartografiere? Criteriilor de cartografiere etnografică, surselor de informații diferite (informații de arhivă, din literatura de specialitate, de teren) sau oscilațiilor naturale de flux ale acestor drumuri de transhumanță datorite unor condiții obiective (interdicțiilor administrative, sanitare, agrosilvice etc.) care au survenit între timp, de la o cartografiere la alta și care oglindesc în mic marile oscilații repetate ce probabil au avut loc într-o perioadă istorică mai îndelungată?

Pentru a da o explicație justă acestor cartografieri și pentru a cunoaște prin mijloace proprii drumurile păstorești din Oltenia de vest, am conceput o nouă hartă etnografică. Harta noastră a fost alcătuită în baza materialului documentar de arhivă, de folclor pastoral mehedințean și de anchete etnografice și observație directă la teren.

Din Arhivele de Stat din Tîrgu Jiu, Turnu Severin și Caransebeș am extras materiale referitoare la conflictele iscate pe drumurile de transhumanță de mișcarea turmelor sau la alte acțiuni juridice provocate de ,,ciobanii umblători''.

În aceste materiale sînt trecute categoriile de munci și satul de origine al ciobanilor în conflict cu persoane civile sau autorități administrative locale, localitățile unde au avut loc, gradul de pagubă produsă și sancțiunea penală atribuită celor vinovați.

Din folclorul pastoral mehedințean am utilizat materialul care consemna nume de localități înșirate pe drumul oilor, popasurile sau conacele ciobănești și zonele de iernat sau vărat, în Oltenia și Banat, pentru turmele ungurenești din Oltenia de vest (îndeosebi din satele Titirlești, Bratilov, Brebina, Tismana-Ungureni și Văgiulești-Ungureni). Iar din anchetele și cercetarea nemijlocită a traseului tradițional al acestor drumuri am identificat punctele prevăzute în aceste materiale, făcînd totodată completările necesare celorlalte informații procurate pentru zona de cartografiat.

Din punct de vedere etnografic, harta noastră (fig. 8) întregește hărțile prezentate pînă acum cu date și elemente noi pentru secolele XIX—XX.

În cartograma pe care am conceput-o analitică am căutat să marcăm :

a) toate categoriile de drumuri ale oierilor transhumanți, din Oltenia de vest, așa-zisele : ,,drumuri nesfîrșite'' și ,,drumuri sfîrșite'' cu variantele lor obișnuite și drumurile de derivație;

b) corelația lor înăuntrul regiunii cercetate;

c) legăturile interregionale ale drumurilor nesfîrșite (peste munți și ape), cu punctele terminus (în zona alpină sau în zona de luncă) și popasurile viale;

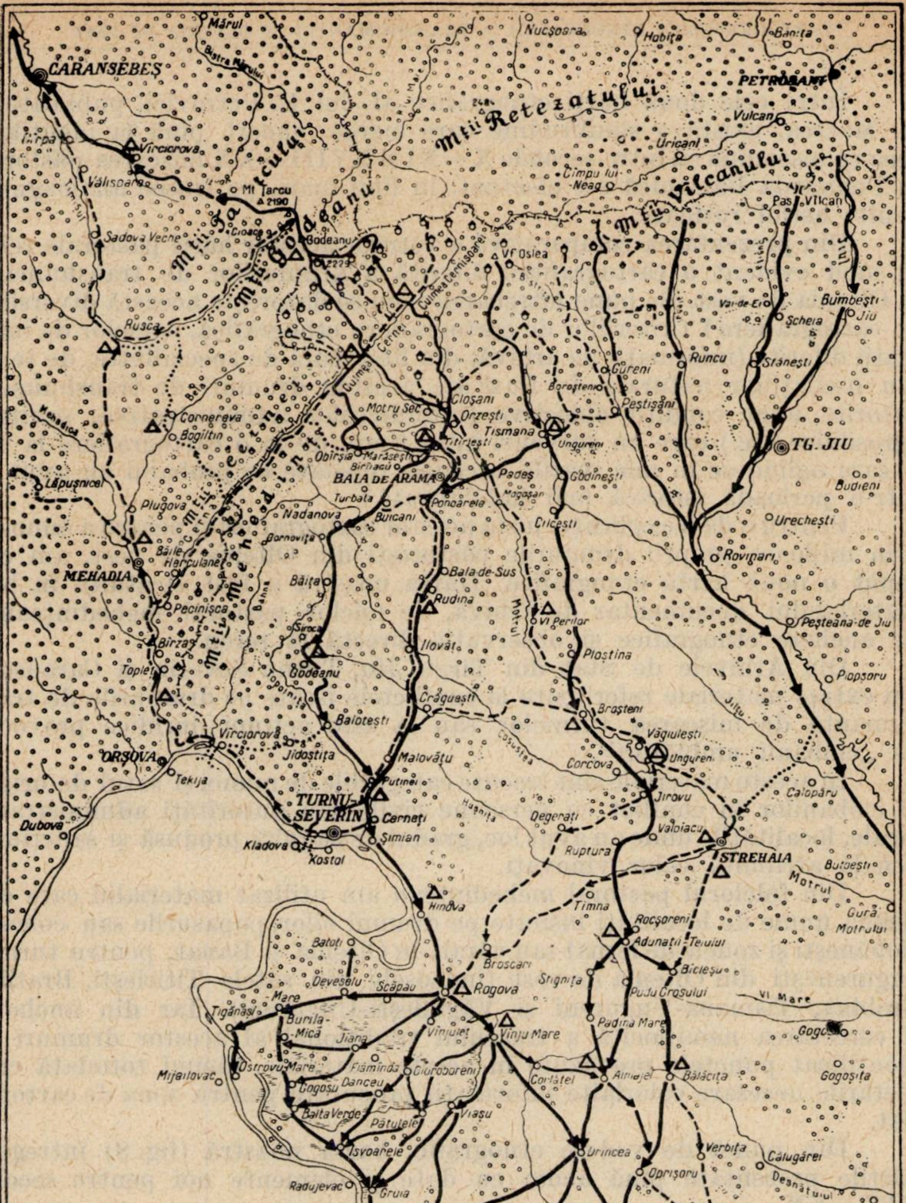

LEGENDA
Drumuri de transhumanță cu caracter stabil
Drumuri de derivație în transhumanță
Drumuri utilizate rar
Zona stînelor
Popasuri
Sate ungurenești
Vadul Oilor (schele)
Teren inundabil, stufăriș
Teren mlăștinos
Păduri
0 10 20 30 km
CARANSEBEȘ
Mții Retezatului
Mții Vîlcanului
Mții Godeanu
Mții Țarcului
Mții Cernei
Mții Mehedinți
PETROȘANI
TG. JIU
BAIA DE ARAMĂ
MEHADIA
ORȘOVA
TURNU-SEVERIN
STREHAIA
PLENIȚA
VIDIN
CALAFAT
BĂILEȘTI
NEGOTIN
Dunărea
Jiul
Motrul
Tismana
Rogova
Vînju Mare
Cetatea
Maglavitu

Fig. 8. — Romulus Vulcănescu

d) zonele de iernat și vărat, cu circulația lor internă și modalitățile practice de utilizare; și

e) tehnica transhumanței cu direcțiile, sensurile și ritmul mișcării pastorale.

După vechea tradiție a păstorilor ungureni din Oltenia de vest, drumurile de transhumanță se împărțeau în două categorii: în drumuri nesfîrșite și drumuri sfîrșite. Păstorii ungureni înțelegeau prin drumuri nesfîrșite toate drumurile pe care treceau an de an de la vărat la iernat și invers, tot acel dute-vino necontenit cu turmele, aproape mereu în aceleași locuri; iar prin drumuri sfîrșite toate drumurile pe care s-au oprit din această pendulare, s-au așezat și au renunțat la păstoritul transhumant, îmbrățișînd păstoritul local, din jurul satului sau din zona fînețelor, și schimbînd păstoritul transhumant pe agricultură. Drumurile nesfîrșite au fost legate în concepția populară de marile căi de migrație a păstorilor ungureni, pe cînd drumurile sfîrșite au fost legate de așezarea și fixarea acestor păstori în regiuni favorabile nu numai creșterii animalelor domestice ci și muncii pămîntului. Drumurile nesfîrșite au fost ale unor ciobani profesioniști, care nu au renunțat la păstorit, cu toate înlesnirile și avantajele ce li s-au oferit uneori spre a se așeza și fixa, a se ocupa și cu alte activități sătești. Drumurile sfîrșite au fost ale unor ciobani profesioniști care au renunțat în parte la păstoritul transhumant și profitînd de cîteva înlesniri (scutiri de impozite etc.) s-au fixat într-una din așezările de pe marile drumuri de transhumanță și au început să se ocupe acolo cu agricultura și, ca anexă a agriculturii, cu un păstorit agricol local redus[14].

Din categoria drumurilor nesfîrșite în Oltenia de vest fac parte toate așa-zisele ,,drumuri ale oilor''. Acestea pot fi:

— *drumurile bătute* (stabile) cu caracter mai mult sau mai puțin permanent;

— *ocolișurile, lungiturile și scurtăturile* (drumuri de derivație sau variante), utilizate în caz de forță majoră (restricții politice, administrative, fiscale, sanitare etc.);

— *înfundăturile, foiroagele* (drumuri rar utilizate).

Din munții din nordul regiunii Mehedinți coboară trei mari trasee ale păstorilor care, pe parcursul lor, uneori se îmbină, alteori merg solitare pînă la lunca Dunării.

Primul ,,drum al oilor'' și cel mai vechi, ,,*drum de adăpost*'' cum îl numesc localnicii pentru că se află pe sub munte, pare a fi cel din vestul regiunii, care pornește de la Rîul Șes, de unde se desprinde pe parcurs în mai multe ramuri.

*Popasurile* sau *conacele* mai importante pe acest drum al oilor sînt la coborîre în lunca Cernii, în preajma satelor ungurenești (la locurile numite *tîrle* sau *conace*), la Balta, Siroca, la Cerneț-Simian și la Rogova. Cînd turmele coborau pînă aproape de Calafat se mai ,,popăsuia'' și la Recea.

---

[14] Ionescu, Const., D.: *op. cit.*, p. 5.

Drumul acesta se reflectă în poezia pastorală mehedințeană cu traseul lui abia marcat :

*Frunză verde colilie*
*Dar n-auzi sfîntă Mărie,*
*Nu lăsa toamna să vie,*
*Rămîn stînele pustie,*
*Strunghița făr'de oiță*
*Stînița făr'de băciță.*
*Rămîn stîni făr' de stăpîni,*
*Bolovani făr'de ciobani,*
*Plaiuri mari făr' de cîrlani*
*Drumuri seci făr' de berbeci,*
*Că merg cîinii tot urlînd*
*Izvoarele tot sunînd,*
*Oile coboară în vale*
*Se duc la* **Cușmiru-ăl mare**
*Nu vin pîn- la primăvară*
*Cînd o da frunza pe poală.*
*Foaie verde trei cicoară*
*Că-mi plîng munții de s-omoară*
*C-au rămas făr'de ciopoară* [15].

Cel de-al doilea „drum al oilor", numit și „drumul ăl mai scurt" sau simplu „drumu scurt", pentru scurtimea și accesibilitatea lui, pornește de sub culmea muntelui Godeanu, coboară în depresiunea Cloșani, de aici la Ponoarele, Bala, Malovăț, Putinei și intră în lunca Dunării prin aceleași artere dispuse în evantai.

Precizarea celui de-al doilea drum al oii se întrevede clar în alt cîntec pastoral mehedințean :

*Frunză verde am coborît*
*Că de drum mi s-a urît,*
*Jos din vîru'muntelui*
*Al* **muntelui Bulzului**
*Peste* **apa Cernei**
*Peste* **culmea Cernii**
*De la* **Baia** *mai în jos,*
*Peste* **Dealu ăl Frumos**
*Și de acolo mai la vale*
*Pe-a* **Turnului lungă cale**,
*Jos pe* **Toplița, în jos**
*Pînă-n sat la* **Rogova**,
*Prin păduri peste ogoare*
*Cu ciopoare de mioare,*
*La perdele-n* **Blahnița**
*C-acolo-i a le ierna* [16].

Popasurile, conacele sau tîrlele mai importante pe această a doua rută de transhumanță sînt : lunca Cernei (la Corcova), dealul Titirleștilor, comuna Bala, Malovățul, Cerneț-Simian, Rogova și uneori Recea.

---

[15] „Datina", an. II (1924), nr. 6, Turnu Severin, p. 135.
[16] Titirlești, inf. Nicolae Tănăsoiu.

Un popas de pe acest drum e menționat, la modul general, în poezia pastorală mehedințeană :

*Merg oile* **Drumu ăl mare**
**De la Bala mai la vale**
*Și Hulpan iar* **conăcește**
*Cînd soarele se-ncrucește* [17].

Cel de-al treilea ,,drum al oii'' are un traseu mai liniar, el pornește din două artere, una de sub muntele Oslea Mănăstirească și alta din Arcanul ; se îmbină la Tismana-Ungureni, coboară spre Godinești, Rocșoreni de unde se desface în mai multe artere dispuse în evantai.

Popasurile, conacele sau tîrlele mai importante pe această a treia rută de transhumanță sînt : Tismana-Ungureni, Ploștina, Jirovu-Voloiac, Rocșoreni, și în funcție de artera din luncă : Vînju Mare, Almăjel sau Bălăcița.

Între aceste trei mari artere de transhumanță din Oltenia de vest existau legături directe, de scurgere reciprocă a traseului, în eventualitatea unor restricții impuse de autorități sau precauțiuni luate de păstori. Cele două drumuri din vest care coborau peste apa Cernei se uneau la Cloșani, printr-un drum de legătură ce trece peste Culmea Cernei și pe Motru Sec. De asemenea, aceste două drumuri se mai uneau și printr-un drum de legătură de la Ponoare spre Turtaba și Nadanova.

Un vechi drum de legătură, părăsit în parte, cobora de la Cloșani paralel cu rîul Motru pînă aproape de Broșteni, unde intra în ,,drumul oilor'' care lega Tismana-Ungureni de Broșteni și Rocșoreni. Uneori acest drum continua firul apei prin Văgiulești-Ungureni pînă la Strehaia de unde coboară prin două artere, una spre Rocșoreni și alta spre Bîcleșu, pentru a se ramifica în tehnica evantaiului în lunca Dunării.

Între cele două drumuri ale oii, din vest și din est existau mai multe legături dintre care unele mai vechi și altele mai noi.

Aceste legături serveau, în cazuri de forță majoră, la înlocuirea unui drum al oii prin altul, în diferitele stadii și etape ale traseului. De aceea, localnicii numeau toate aceste drumuri cu un singur termen generic : ,,drumuri ale oii''. În anumite condiții istorice, înăuntrul regiunii cercetate exista o strînsă corelație între toate aceste drumuri ale oii ; ceea ce era drum principal putea deveni drum secundar, ceea ce era ,,scurtătură'' (drum scurt) putea deveni ,,lungitură'' (drum lung), ceea ce era drum de derivație putea deveni drum de compensație, ceea ce era drum al oii putea deveni drum de negoț.

În limbajul moșnenilor și ungurenilor din Oltenia de vest, drumurile oii au mai căpătat o accepție nouă, în funcție de aceste considerente. Ele au fost numite și ,,drumuri neașezate'' (instabile), drumuri supuse mereu perturbațiilor de circulație, restricțiilor de ordin administrativ, politic, militar, fiscal și prefacerilor structurii social-economice a regiunii.

Între drumurile de transhumanță din Oltenia de vest și celelalte regiuni înconjurătoare au existat legături directe și permanente. În hărțile drumurilor de transhumanță analizate în prima parte a acestui studiu, am constatat lipsa indicațiilor în acest sens. E cazul să arătăm că aceste legături peste munți și ape existau, deși n-au fost pînă acum cartografiate.

---

[17] Titirlești, inf. Nicolae Tănăsoiu.

În majoritatea lor cele ,,trei ,,drumuri ale oii'' nu se opreau în satele ungurenești și nici în văgăunile de sub munte, ci urcau în zona alpină, din sudul ,,triplex confinium''-ului numit popular ,,Țara Munților'' și tăiau munții pe ambele versante. La marginile acestui masiv muntos din sud-vestul Transilvaniei se aflau multe trecători. Unele din aceste trecători avea așa-zisele *schele* și *cinovnicii*. *Schele din munți* erau un fel de posturi de control de vamă, conduse de funcționari administrativi numiți *schileri* și *cinovnici*. Mai importante între Jiu și Dunăre au fost, încă în secolul al XIX-lea, *schela de la pasul Vulcan* și *schela de la pasul Vîrciorova*. Acestea erau schelele oficiale, numite în limbajul vremii *schele slobode*. Oierii transilvăneni treceau cu turmele lor și în afara acestor schele slobode, prin locuri cunoscute numai de ei, locuri fără schele și cinovnicii, numite în Mehedinți : ,,pasuri ascunse'', ,,înfundături'' și ,,foiroage'' (chei prăpăstioase).

Trecerile clandestine peste munții cei mari se făceau prin pasuri ascunse în înfundături. În zona alpină, tradiția menționează cîteva asemenea pasuri prin Munții lui Grămadă, prin Munții Galbina și munții Olanul și prin foiroagele din podișul Mehedinți, dinspre Izverna și Băile Herculane.

Printre legăturile directe de peste munți, mai importante sînt cele dintre Oltenia de vest și Banat, efectuate prin munții de peste Cerna, cît și prin podișul Mehedinți.

,,Drumul oii'' care urcă pînă la Rîu Șes, coboară în Banat peste munți, și anume sub muntele Țarcul, la sud de așezarea Izvor, spre Vîrciorova și Caransebeș, unde se desparte în mai multe artere, după tehnica evantaiului.

Ca o variantă a acestei legături directe peste munți era ,,drumul oii'' care cobora de sub muntele Țarcul, pe valea Iedegului spre Rusca și se integra în drumul ce urca spre Caransebeș și de aici trecea spre șesul Banatului.

În afara acestor două legături directe și scurte peste munți, păstorii ungureni mai utilizau la nevoie încă două drumuri mai lungi, pentru a ajunge în Banat, la iernat. Un drum mai puțin frecventat era acela care mergea pe culmea Cernei, cam pînă în dreptul Madvedului, trecea peste rîul Cerna, urca la Bogîltin, pentru a ajunge la Caransebeș, de unde se desfăcea de asemenea în tehnica evantaiului. Alt drum mai uzitat era acela care trecea pe la Balotești-Vîrciorova (sau pe la Putinei, Turnul Severin, Vîrciorova) la Orșova, Mehadia unde traseul se bifurca : o ramură o lua spre Bozovici și alta spre Rusca, Sadova Veche, Cîrpa și Caransebeș. Drumurile oii peste munți în Banat au căpătat o dezvoltare deosebită mai ales după integrarea Banatului romînesc în statul romîn, deci în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Într-alt cîntec pastoral ungurenesc drumurile oii sînt numite *drumuri de pămînt*. Drumurile de pămînt ale oierilor treceau prin comunele grănicerești din Banat, prin holde, izlazuri și pe *fraiuri* largi (fășii de 8 m, de-o parte și de alta a șoselelor) lăsate special pentru *pășunatul din mers* al turmelor :

*Pe* **drumul Banatului**
*Trec oile badelui*
*Toate băle și cornute*
*Și cu lăsători pe frunte*
*Și la număr tot 300*
*Ș-au mîncat la grîne multe*
*Grînele de la Lovreni*
*Cînd badele bea la vin,*
*Grînele de la Arad*
*Cînd badele bea la Mat.*
*Cîtu-i* **Banatu** *de mare*
*Trei feluri de drumuri are* :
*Unu-i* **drumul cel de fier**
*Ce merge trenul pe el,*
*Ce duce scrisorile,*
*Unu-i* **drumul cel de piatră**
*Ce merge lumea toată,*
*Unu-i* **drumu de pămînt**
*Ce trec ciobanii cîntînd*
*Și mîndruța suerînd...* [18]

În ansamblul lor, aceste drumuri au fost trasate și utilizate și în secolele anterioare, uneori în mod oficial, alteori clandestin. Trecerea oilor peste munți și ape a fost permisă în trecut de guvernele austro-ungare, în caz de război, în comerțul cu vitele și în perioada de ocupație austriacă a Olteniei. De altfel, așa cum am amintit în perioada feudală s-a practicat și o trecere clandestină a oilor, în ,,ciopoare'' reduse, pentru pășunat sau comerț ilegal de vite.

Într-o perioadă mai veche, drumurile oii în Oltenia de vest nu se opreau la Dunăre, ci treceau prin ,,vadurile oii'' peste apă, în ,,Țara Turcească'', adică în Serbia și Bulgaria, pentru a se înfunda în văile cu climă mediteraneană ale părții sud-dunărene a lanțului de munți ce leagă Carpații cu Balcanii și în Balcani :

*Astă vară am vărat*
*La umbră de brad rotat*
*Cu mîndruță după cap*;
*Da la toamnă oi tomna*
*Unde sună* **Dunărea**
*Și gornistu cu goarna*
*Și la mîndra oi visa...*
*Vai ș-amar de soarta mea...* [19]

Prelungirea transhumanței peste Dunăre, în perioada în care statele sud-dunărene erau încă sub stăpînirea turcească este redată în următoarele versuri :

*Bate vîntu vinerea*
*Trec ciobanii* **Dunărea**
*Și beau apa cu pumnii*
*Și-s frumoși ca păunii* [20].

---

[18] Tismana Ungureni, inf. Petrilică Tabără.
[19] Titirlești, inf. Nicolae Tănăsoiu.
[20] Titirlești, inf. Gh. Lăzărescu.

De la începutul secolului al XIX-lea există documente folclorice din care reiese că turmele erau ambarcate în caice turcești la schelele din „vadurile” de pe Dunăre:

*Trec* Dunărea *în caic*
*Zece oi un firfiric,*
*Zece turme un fișic.*
*Rîde turcu sub mustețe*
*Ce noroc Alah îi dete...* [21]

La Dunăre erau cîteva *schele de apă slobode*. Dintre schelele slobode pomenite în documente și în tradiția locală mai importante au fost: *Schela Cladovei*, foarte aproape de Turnu Severin, *Schela de la Izvoarele*, din lunca Dunării, în Blahnița și *Schela de la Calafat*, de la Vadul Cumanilor.

În afara acestor schele slobode erau și *schele de apă poprite*. Plata trecerii peste apă se făcea în natură (în capete de vite, produse lactate, piei, lînă, carne) sau în bani. În această privință, trebuie remarcate unele documente din arhivele de Stat romînești care urmăresc în secolul al XIX-lea transhumanța păstorilor din vestul țării peste Dunăre, în Serbia și Bulgaria[22].

Din cele expuse succint, reiese că reprezentarea pe harta alcătuită de noi a datelor referitoare la transhumanța pastorală în Oltenia de vest, în secolele XIX—XX, reflectă, în ansamblul ei, mișcarea demografică a păstorilor din această zonă istorico-etnografică, ca fenomen etnografic. Harta aceasta nu exprimă măsurători și transpuneri topografice a drumurilor pastorale propriu-zise, ci progresiunea unui fenomen etnografic, din care se poate constata pentru secolele al XIX-lea și al XX-lea întinderea și ritmul, pe o anumită treaptă de dezvoltare, a acestei mișcări, într-o măsură redusă; caracterul relativ al drumurilor de transhumanță, gradul lor de importanță economică, viabilitatea lor istorică pentru zona cercetată, precum și legăturile strînse ale păstoritului cu agricultura locală din zona de munte, de platou, de cîmpie și de luncă a Dunării.

## ETHNOGRAPHICAL MAPPING OF SHEEP-MIGRATION (TRANSHUMANCE) IN WESTERN OLTENIA

The study on the ethnographical mapping of the routes of sheep-migration (transhumance) in Western Oltenia begins with a survey of the methods employed in the preceding charts, completed with an historical outline of the cartography of the investigated area, based upon manuscripts and printed documents.

The author gives a chronological and critical review of the ethnographical cartograms, constructed by Em. de Martonne, N. Dragomir, Mara N. Popp, Const. D. Ionescu, Tiberiu Morariu and Emil Petrovici, and after a thorough-going comparative historical analysis of the above

---

[21] Nadanova, inf. Const. Bunceanu.

[22] Macrea, D.: *Probleme de lingvistică romînă*. București, 1961, p. 57, 58.

mentioned synthetic ethnographical maps, underlines the significant differences in charting the migratory routes of the flocks into and out of Western Oltenia. The author discusses the causes of this diversity of opinion (scientific criteria, variety of sources of information, date of mapping, natural oscillations in the routes followed by the migrating flocks, etc.) and concludes with the suggestion of drawing up a new — this time analytical — ethnographical map which should remove the discrepancies and divergence of views of the former synthetic cartograms.

The ethnographical map drawn up by the author presents an analytic picture of the entire ethnographical phenomenon based upon documentary archive material, pastoral folklore, ethnographical inquiries and field investigations.

The map, completed with new elements and data, reproduces all categories of routes of sheep-migration in Western Oltenia (endless roads as well as ended roads, beaten tracks) with their customary variants (short cuts, deviations, etc.) and by-paths, as well as their relationship with the terminus points in the Alpine area in summer time and in the plain or meadows in the winter-season; the halting places; the intraregional traffic with the technique of herd movement, the direction, sense and pace of the movement and finally the interregional circulation. The map indicates also the passage over the mountains (in the Banat and Transylvania) and over water-routes (the Danube) and their connections with the Balkans.

The ethnographical cartogram drawn up by the author is an analytic representation of an ethnographic map of sheep-migration in Rumania, in a limited area of the country, during the XIXth and XXth centuries.

# ÎNRUDIREA DINTRE RITMUL DANSURILOR ȘI AL COLINDELOR

GH. CIOBANU

Problemele legate de creația muzicală populară care se cer rezolvate de către cercetătorii de specialitate sînt destul de numeroase și de variate. Dintre acestea, unele pot fi rezolvate mai ușor, altele prezintă însă greutăți foarte mari, uneori de neînlăturat. Este drept că munca de cercetare a creației populare, de lămurire a problemelor științifice legate de această creație, a făcut progrese remarcabile în ultimii ani; nu este mai puțin adevărat însă că au rămas nerezolvate o serie de probleme dintre cele mai importante, nu numai pentru cunoașterea legilor de creație ale cîntecului popular, ci și pentru înțelegerea stadiului său actual de dezvoltare. În fruntea acestora trebuie pusă, după părerea noastră, problema apariției genurilor și a legăturii dintre ele, problema caracteristicilor specifice ale stilurilor regionale, a cauzelor care le-au dat naștere.

Greutatea mare pe care o întîmpină cel care vrea să se ocupe de asemenea probleme se datorește faptului că creația noastră populară a suferit și suferă continue schimbări, precum și lipsei de documente muzicale populare mai vechi de 300 ani, dintre care foarte puține sînt anterioare începutului secolului al XIX-lea [1]. Cu toate acestea, socotim că pot fi tratate cu succes și probleme ca cele de mai sus, datorită faptului că folclorul nostru muzical se mai găsește încă în stadiul în care elemente, ba chiar creații de o incontestabilă vechime, trăiesc alături de altele mai evoluate, create ulterior. Pentru aceasta este nevoie însă, pe de o parte, să ne îndreptăm eforturile cercetărilor noastre spre descoperirea elementelor vechi care mai sînt încă și astăzi vii, iar pe de altă parte să trecem la studierea temeinică a structurii cîntecului nostru popular.

---

[1] Pînă în prezent nu se cunosc decît 24 melodii, dintre care 10 se găsesc în *Codex Caioni* (vezi Negrea, Marțian: *Un compozitor romîn ardelean din secolul al XVII-lea, Ion Caioni*, ,,Melos", Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, II, Scrisul Romînesc, Craiova, f.a., p. 50—57), 1 în *Codex Vietoris* (vezi Breazul, G: *Patrium Carmen*. ,,Melos", Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul, I, Scrisul Romînesc, Craiova, 1941, 280—281), 3 melodii se găsesc într-o colecție din Cehoslovacia (vezi ,,Muzica", an. 13 (1963), nr. 1, p. 24—27), și 10 în Sulzer, Franz J.: *Geschichte des transalpinischen Daciens*. Zweeter Band, R. Gräffer, Viena, 1781, tabula 1.

Descoperirea elementelor vechi, atît melodice cît și ritmice, ne ajută la cunoașterea fondului tradițional care stă la baza creației muzicale populare contemporane, ceea ce ne va permite să ajungem mai repede și mai sigur la cunoașterea caracteristicilor întregului nostru cîntec popular, iar cercetările asupra structurii acestui cîntec ne vor duce la cunoașterea elementelor de formă folosite de popor în creațiile sale. Acest lucru va fi de un real folos nu numai folcloristicii noastre, ci și creației culte care se inspiră din cîntecul popular, deoarece, cunoscînd realitatea structurală a acestui cîntec, compozitorii vor ști ce anume elemente să aleagă și nu se vor mai opri asupra elementelor periferice sau de o valoare îndoielnică.

În cele ce urmează ne propunem să schițăm o asemenea cercetare, pornind de la urmărirea aceluiași element, *ritmul*, în dansul popular și în colinde, deci în două genuri diferite ale creației noastre populare. Scopul pe care îl urmărim este, pe de o parte, să arătăm rolul pe care-l joacă ritmul în apropierea acestor două genuri, iar pe de altă parte să ne dăm seama de vechimea și de importanța lor în tradiția populară.

Am ales ca punct de plecare dansul popular, întrucît, fiind mult mai complex decît oricare dintre celelalte genuri, pare multora că nu ar avea nici o legătură cu restul creației populare sau că această legătură ar fi cu totul neînsemnată.

Dintre genurile vocale populare ne-am oprit la colinde, deoarece alcătuiesc genul cel mai unitar pe întregul cuprins al țării și sînt legate de un obicei precreștin [2], avînd rădăcinile — după cum s-a afirmat — „*în păgînismul traco-roman*” [3].

Nu ne vom referi, bineînțeles, la colindele vădit influențate de muzica bisericească, ci la cele care prezintă caractere melodice și ritmice de o vechime incontestabilă. Ca text, unele dintre acestea par a fi anterioare apariției creștinismului. Fiind legate de sărbătorile de iarnă, prin ele se ura sănătate și un an bun, îmbelșugat. Textul lor epic s-a păstrat în multe colinde pînă în zilele noastre. Cu timpul, biserica a venit și a înlocuit parte din aceste texte epice cu altele religioase; fondul melodic și ritmic a rămas însă același în cea mai mare parte. Studiul de față ne oferă una dintre cele mai puternice dovezi în sprijinul acestei afirmații.

★

Elementele de bază ale muzicii sînt *melodia* și *ritmul*. Dintre acestea, ultimul, adică ritmul, este comun tuturor artelor care se desfășoară în timp, deci muzicii, poeziei și dansului.

Urme ale străvechii legături dintre aceste trei arte ni s-au transmis pînă în zilele noastre în unele manifestări populare. Astfel, în numeroase părți ale Ardealului, tineretul merge să colinde în noaptea de crăciun însoțit de dubă și fluier sau chiar de dubă, fluier și ceteră (vioară). Dacă duba însoțește ritmic cîntarea colindelor, ritm pe care-l extrage de obicei din cel al melodiei ce se cîntă [4], fluierul și cetera însoțesc pe alocuri însăși melodia colindei, iar la sfîrşit se cîntă diferite jocuri pe care colindătorii le joacă cu fetele şi nevestele tinere din casa în care se găsesc cu uratul. Este foarte adevărat că în asemenea împrejurări poezia, muzica şi dansul nu se desfăşoară în acelaşi timp ; nu este mai puţin adevărat însă că totul are loc cu ocazia aceleiaşi datini şi totul este executat de acelaşi grup.

---

[2] Vezi Rosetti, Al.: *Colindele religioase la romîni.* „Anal. Acad. Rom”., t. 40, s. II, 1920, p. 2; Caraman, Dr. Petru: *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la romîni și slavi.* Iași, 1931, p. 65.

[3] Cartojan, N.: *Colindele cu steaua.* București, 1938, p. 1.

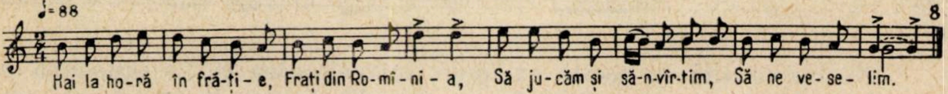
[4] Vezi Drăgoi, Sabin V.: *303 colinde.*, p. XXIV.

În afară de aceasta, mai amintim un alt exemplu care ni se pare mult mai concludent în privinţa transmiterii pînă în zilele noastre a acestei străvechi legături dintre artele la care ne-am referit. Ne gîndim la obiceiul cunoscut sub denumirea de *Capră*, *Cerb*, *Turcă*, *Brezaie* etc., în care cel travestit în animal joacă după fluier sau vioară, în timp ce unul din ceată — mai adesea cel care conduce *Capra* sau *Turca* — declamă versuri, de multe ori obscene. După unele mărturii, mai înainte *Turca* se juca în regiunea Hunedoara în timpul cînd se cîntau colindele şi chiar după ritmul acestora [5].

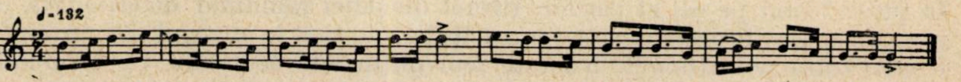
Chiar jocul de ţară îmbină în desfăşurarea lui cele trei arte, pentru că, în timp ce jucătorii dansează după muzică, se declamă unele versuri, de cele mai multe ori cu conţinut satiric sau umoristic [6].

Această convieţuire a celor trei arte a făcut ca uneori aceeaşi melodie să servească drept haină muzicală versurilor unor colinde, care nu se cîntă neapărat la *Capră* sau *Turcă*, precum şi drept stimulent dansului ritual al acestui obicei sau chiar unor dansuri obişnuite.

Un asemenea exemplu ne oferă melodia colindei *Hai la horă în frăţie* din *Monografia muzicală a comunei Belinţ* [7], pe care o întîlnim în aceeaşi publicaţie (p. 138) sub denumirea de *Jocul la cerb*. Dăm aceste două melodii :


♩.=88
8
Hai la ho-ră în fră-ţi-e, Fraţi din Ro-mî-ni-a, Să ju-căm şi să-n-vîr-tim, Să ne ve-se-lim.

JOCUL LA CERB



---

[5] Vezi Pamfile, T. : *Sărbătorile la romîni* : *Crăciunul.* Studiu etnografic, Academia Romînă, *Din viaţa poporului romîn*, XX, Bucureşti, 1914, p. 168 ; vezi şi Frîncu, T. şi Candrea, G. : *Romînii din munţii Apuseni* (Moţii), Bucureşti, 1888, p. 142.

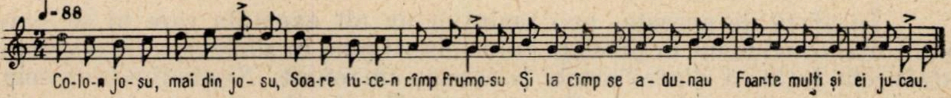
[6] Urme ale acestei legături mai pot fi întîlnite în *Paparude* şi în *Lăzărel*.

[7] Drăgoi, Sabin V. : *Monografia muzicală a comunei Belinţ*, p. 64.

[8] La prima vedere s-ar părea că textul este nou, poate creaţia vreunui cărturar patriot. În realitate, textul este foarte vechi, în el făcîndu-se apologia jocului şi a „încurării" cailor :

*Lîngă rug, la răsărit,*
*Toţi juni mîndrii au sosit*
*Şi jucase caii bine*
*Cum nu mai jucase nime...*

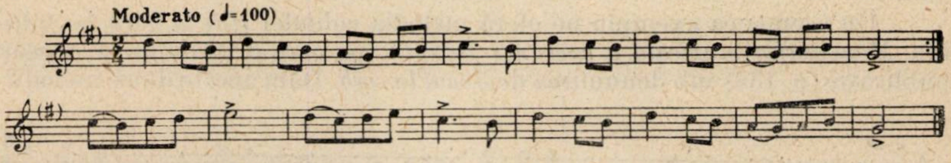
În aceeași colecție, autorul semnalează și alte colinde a căror sprinteneală melodico-ritmică le plasează originea în dans. Caracterul unora se explică și prin conținutul textului, după cum se vede din exemplul următor [9]:


♩=88
Co-lo-a jo-su, mai din jo-su, Soa-re lu-ce-n cîmp frumo-su Și la cîmp se a-du-nau Foar-te mulți și ei ju-cau.

*Două jocuri în două locuri*
*Ca și para cea de focuri;*
*La un joc cine-mi juca?*
*Tot bătrîni se-ntrecu-n roată,*
*Dar la altul feciorei,*
*Romînași d-ăi bălușei* [10].
*Și îmi joacă-n primăvară*
*De l-amiaz și pînă-n sară.*
. . . . . . . . . . . . . . . . .

Asemenea melodii se mai pot găsi și în celelalte colecții de colinde [11]. Nu le vom urmări, dar vom da încă o melodie care, deși are caracter net de colindă, se cîntă la jocul obișnuit [12].

### HORĂ



Ne oprim aici cu aceste exemple, întrucît ceea ce ne preocupă pe noi deocamdată nu este aflarea unor melodii de joc legate de obiceiul colindatului, ci, așa cum am spus, urmărirea elementului *ritm* în dansuri și în colinde. Problema melodică va trebui să facă obiectul unui alt studiu. Chiar și în ceea ce privește ritmul, sîntem nevoiți să luăm în considerație în primul rînd pe cel al pașilor, ritmul melodiei rămînînd deocamdată pe plan secundar. Procedăm astfel întrucît dansul, luat în întregul său, prezintă o adevărată poliritmie [13]. Nu este mai puțin adevărat însă că formulele ritmice pe care le întîlnim la pași sînt prezente, după cum vom vedea, și în melodii.

★

Cine asistă la desfășurarea dansurilor populare din diferitele părți ale țării și urmărește ritmul pașilor constată că acesta se reduce de multe ori la repetarea sau la combinarea unor formule ritmice de mică întindere, asemănătoare celor cunoscute din metrica veche greacă şi latină.

---

[9] Vezi Drăgoi, Sabin V.: *Monografia muzicală a comunei Belinț*, p. 61.

[10] Textul, foarte vechi, trădează intervenția actualizatoare a unui cărturar.

[11] Vezi, de exemplu, Cucu, G.: *200 colinde populare*, nr. 17,69, 93, 95, 120, 129, 148, 150, 190 și 191.

[12] Drăgoi, Sabin V.: *122 melodii poporale din județul Caraș*, nr. 97, p. 55.

[13] Termenul este luat în sensul de suprapunere a mai multor ritmuri: al melodiei, al pașilor și al acompaniamentului, cînd intervine și acesta.

Pentru înţelegerea celor care vor urma, amintim dintre picioarele metrice antice pe cele ce ne interesează, prezentîndu-le, sub denumirea generală de *celule ritmice*, într-o anumită ordine pe care o considerăm mai corespunzătoare scopului pe care îl urmărim.

De la început se impune împărţirea acestor celule ritmice — a „picioarelor metrice'', cum le spuneau cei vechi — în două grupuri : a) *binare* şi b) *ternare*, după cum sînt alcătuite din doi timpi sau din trei timpi. În cadrul fiecărui grup, celulele ritmice capătă aspecte şi valori diferite, după unitatea de timp pe care o au la bază : *optimea* sau *pătrimea*. Aşa fiind, vom avea :

## Celule ritmice binare

A. Avînd optimea ca unitate de timp $\left(=\frac{2}{8}\right)$

1a ♫ (piric)[14]

Uneori, cele două valori de optime se întîlnesc contopite într-o valoare de pătrime :

1b ♩

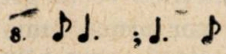
B. Avînd pătrimea ca unitate de timp $\left(=\frac{2}{4}\right)$

2. ♩ ♩ (spondeu)
3. ♩ ♫ (dactil)
4. ♫ ♩ (anapest)
5. ♪♩ ♪ (amfibrach)
6. ♫♫ (proceleusmatic)[15]

---

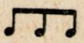
[14] Dăm pentru toate celulele ritmice, ca şi pentru formule cînd este posibil, denumirea veche grecească între paranteze.

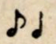
[15] Celula ritmică de la nr. 6 poate fi interpretată ca provenind din alăturarea a doi *pirici* (2 celule nr. 1). Am trecut-o aici întrucît se încadrează în rîndul celulelor ritmice care se întind pe o singură măsură. Considerente asemănătoare ne-au determinat să includem în rîndul celulelor şi pe cele de la nr. 10—13.

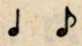
S-ar părea că trebuie trecute în rîndul celulelor ritmice cu unitate de timp pătrimea şi  pe care le întîlnim în ritmul melodic atît al dansurilor cît şi al colindelor; întrucît avem unele îndoieli cînd este vorba de ritmul paşilor, le vom lăsa la o parte, după cum vom lăsa şi unele celule şi formule ritmice care au un număr impar de unităţi de timp.

### Celule ritmice ternare

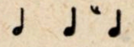
A. Avînd optimea ca unitate de timp $\left(=\frac{3}{8}\right)$

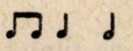
7.  (tribrah)

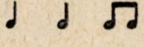
8.  (iamb)

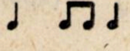
9.  (troheu)

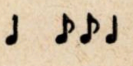
B. Avînd pătrimea ca unitate de timp $\left(=\frac{3}{4}\right)$

10.  (molos)

11.  (ionic minor)

12.  (ionic major)

13. 

Ultima celulă ritmică poate fi interpretată atît ca un $\frac{3}{4}$ cît şi ca provenind din alăturarea celulelor ritmice nr. 9 şi 8  deci un $\frac{6}{8}$. În acest ultim caz se numeşte, după metrica antică, *coriamb*[16].

În majoritatea lor, jocurile romîneşti merg, în ceea ce priveşte ritmul paşilor, pe celule ritmice binare care au pătrimea ca unitate de timp, pe cînd numărul jocurilor care merg pe celule ritmice ternare este foarte mic [17].

---

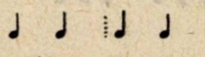
[16] Interpretarea într-un fel sau altul se face, cînd este vorba de ritmul melodiilor vocale, după cum se impune ca unitate de timp pătrimea sau optimea. Observaţia rămîne valabilă şi pentru celelalte cazuri de dublă interpretare pe care le vom semnala.

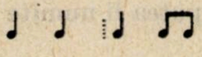
Menționăm că și numărul jocurilor al căror ritm se compune din repetarea continuă a aceleiași celule este destul de mic și că în ritmul pașilor nu întîlnim toate celulele ritmice de mai sus. Astfel, celulele nr. 3, 5 și 12 se întîlnesc numai în combinație cu altele, iar nr. 7 și 10 nu se întîlnesc de loc. În afară de aceasta, menționăm ca o caracteristică de seamă a ritmului jocurilor romînești gruparea diferiților celule ritmice în formule de cîte două măsurări. Acest lucru se observă atît în ritmul pașilor cît și în al melodiilor.

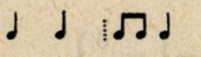
Din unirea diferitelor celule ritmice iau naștere următoarele formule ritmice :

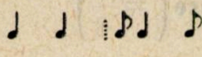
### Formule ritmice binare de cîte două măsuri

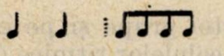
A. Alcătuite prin alăturarea a două celule :

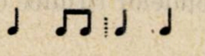
14.


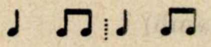
15.


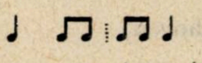
16.


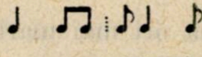
17.


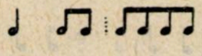
18.


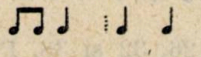
19.


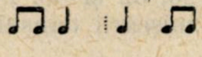
20.


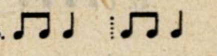
21.


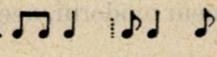
22.


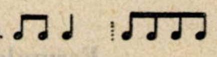
23.


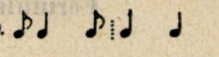
24.


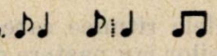
25.


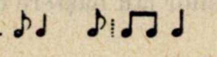
26.


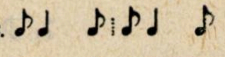
27.


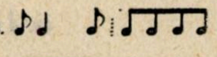
28.


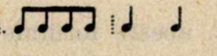
29.


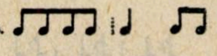
30.


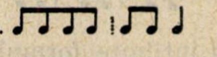
31.


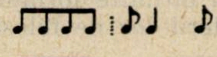
32.


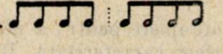
33.


34.


35.


36.


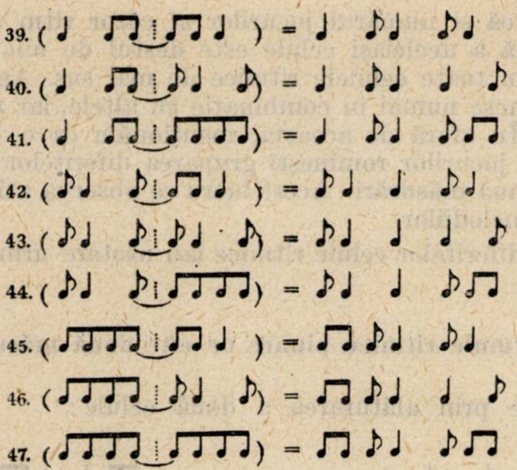
37.


38.


---

[17] Lăsăm în afara discuției jocurile bazate pe așa-numitul ritm „bulgăresc" (vezi Bartók, B. : *Însemnări asupra cîntecului popular.* E.S.P.L.A., 1956, p. 97—108) sau „aksak" (vezi Brăiloiu, Const. : *Le rythme aksak.* Imprimerie F. Paillard, Abbeville, 1951), întrucît problema răspîndirii acestuia în muzica romînească nu este complet elucidată. De altfel, numărul jocurilor care folosesc acest fel de ritm este mult mai mic decît al celorlalte.

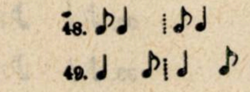
B. Alcătuite prin înlănțuirea a două celule.



În termeni moderni, aceste formule ar putea fi numite „sincopate"[18].

### Formule ritmice ternare $\left(=\frac{6}{8}\right)$

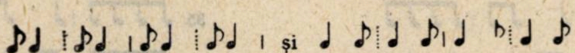
Formulele ritmice care aparțin acestei grupe și pe care le întîlnim în ritmul pașilor iau naștere din repetarea celulelor ritmice de la nr. 8 și 9 :



(diiamb)

(dichoreu)

Uneori, aceste formule pot fi de două ori mai mari.



La fel pot fi întîlnite formulele nr. 14, 20, 26, 32 și 38. Pentru determinarea întinderii lor ne folosim de direcția mișcării dansului. În ceea ce privește formulele nr. 48 și 49, s-ar putea socoti ca fiind în măsura de $\frac{6}{8}$; melodiile jocurilor care folosesc în ritmul pașilor aceste formule sînt în aceeași măsură. Spre deosebire de acestea, melodiile dansurilor care folosesc în ritmul pașilor celulele nr. 11 și 13 ♫ ♩ ♩ și ♩ ♩ ♫ sînt în măsura de $\frac{2}{4}$, iar repetarea acestor celule se face după necesități. Din această cauză, nici nu poate fi vorba de formule ritmice mai mari care să se detașeze net, pentru că întregul ritm al pașilor se reduce numai la repetarea uneia dintre aceste celule, cum se întîmplă cu unele *sîrbe*.

---

[18] Folosim această apropiere pentru a ne face mai înțeleşi ; altfel, considerăm formulele ca unități distincte şi perfect caracterizate. Barele punctate nu au alt rost decît să indice celulele componente. Pentru muzica vocală, componența acestor formule ar putea fi explicată ca provenind din unirea diferitelor celule ritmice binare şi ternare, bazate pe optime ca unitate de timp : $39 = 9 + 9 + 1$ b ; $40 = 9 + 1$b $+ 9$ ; $41 = 9 + 9 + 1$ ; $42 = 8 + 9 + 1$b sau $8 + 1$ b $+ 8$ ; $43 = 8 + 1$b $+ 9$ ; $44 = 8 + 9 + 1$ ; $45 = 1 + 8 + 8$ ; $46 = 1 + 8 + 9$ ; $47 = 1 + 8 + 7$. Un întreg sistem ritmic, bazat pe combinarea celulelor ritmice nr. 1, 2, 8 şi 9, a fost descris de Brăiloiu, Const. : *Le giusto sillabique. Un sistème rythmique populaire roumain.* „Anuario musical del Instituto Español de Musicologia", an. VII, 1952, p. 117—158.

★

Am prezentat mai sus un număr de 49 de formule ritmice, începînd cu cele mai simple. Dintre acestea nu întîlnim în ritmul pașilor de dans, după cum vom vedea, decît 27 de formule. Rămîne ca cercetările ulterioare să lămurească în ce măsură pot fi întîlnite sau nu și celelalte formule pe care nu le-am găsit deocamdată.

Menționăm de pe acum că formulele care se întîlnesc în dansuri se găsesc, cu excepția a două pe care le vom vedea, și în colinde. Aceleași formule se întîlnesc și în ritmul melodiilor de dans. Ceva mai mult, unele formule care nu se găsesc sau pe care nu le-am aflat deocamdată în ritmul pașilor, pot fi întîlnite în colinde. Aceasta dovedește bogăția ritmică mai mare a colindelor.

În afară de formulele de mai sus, mai există, desigur, și altele pe care le întîlnim numai în dansuri sau numai în colinde. În studiul de față nu ne vom ocupa de acestea, întrucît nu ne interesează direct. De altfel formulele pe care le-am văzut se întîlnesc ca frecvență în dansuri — punctul de plecare al studiului nostru — în proporție de aproape 90% în raport cu cele lăsate în afară. Așa fiind, se înțelege că lipsa acelora din prezentarea noastră nu va periclita în nici un fel concluziile la care vom ajunge.

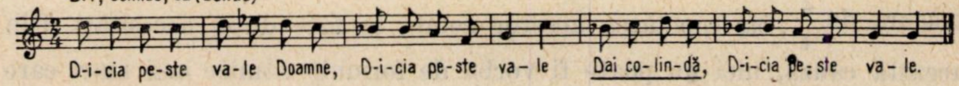
În continuare vom urmări pe rînd, atît în dansuri cît și în colinde, formulele pe care le-am văzut și care sînt comune celor două genuri. Pe celelalte le vom menționa, arătînd doar în ce măsură sînt folosite de către un gen sau altul.

Pentru a scoate cît mai mult în evidență legătura strînsă care există între ritmul dansurilor și al colindelor, vom prezenta imediat după ritmul pașilor aceeași formulă așa cum o întîlnim în colinde, alcătuind fie refrene, fie rînduri melodice, cînd sînt de întindere mai mare. La sfîrșit vom căuta să vedem cum apar aceste formule în ritmul melodiilor de dans.

1. ♫ Această celulă se întîlnește în ritmul pașilor numai organizată într-o altă celulă, de ordin superior, care corespunde cerințelor și organizării dansului. Spunînd aceasta, ne gîndim la celula nr. 6, care constă din repetarea celulei nr. 1*a* și pe care, după cum vom vedea, o întîlnim destul de des în dansuri.

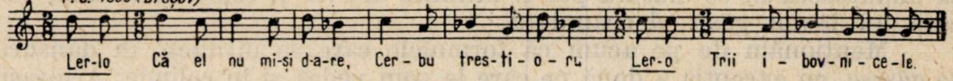
La colinde, celula ritmică nr. 1 *a* se întîlnește destul de rar, atît în colinda propriu-zisă cît și în refrene. Facem această afirmație întrucît în cea mai mare parte a colindelor bazate pe optime se simte pătrimea ca unitate de timp ; cînd apare ca refren, este atît de strîns legată de rîndul melodic, încît nici nu poate fi socotită ca atare. Iată un exemplu[19] :

Dr., Colinde, 62 (Banat)


D-i-cia pe-ste va-le Doamne, D-i-cia pe-ste va- le Dai co-lin-dă, D-i-cia pe-ste va- le.

În această colindă, unitatea de timp este pătrimea. Așa fiind, refrenul scurt de la sfîrșitul măsurii a doua, care din punct de vedere melodic face parte din primul rînd melodic ce se întinde pe două măsuri, nu este real. Sînt și cazuri însă cînd îl găsim real, cum se vede din exemplul următor.

F. a. 1866 (Brașov)


Ler-lo Că el nu mi-și d-a-re, Cer- bu tres-ti - o - ru Ler-o Trii i - bov-ni - ce-le.

Spre deosebire de primul exemplu, în care refrenul scurt din a doua măsură este structural legat de primul rînd melodic, în al doilea exemplu ambele refrene sînt cu totul independente de rîndurile melodice, așa încît sînt într-adevăr reale.

2. ♩ ♩ Se întîlnește, atît în dansuri cît și în colinde, în aceeași situație ca și celula ritmică nr. 1 *a*.

3. ♩ ♫ Această celulă ritmică stă la baza ritmului unui dans întreg din regiunea Banatului. Vor mai fi și alte jocuri, desigur,

---

[19] Pentru o mai bună înțelegere a exemplelor care vor urma, menționăm următoarele :

Pentru a se vedea proveniența melodiei sau a fragmentului melodic respectiv, am trecut la fiecare exemplu muzical — în afară de autor și titlul lucrării sau numărul documentului din arhiva Institutului de etnografie și folclor — regiunea administrativă actuală. Cifra pusă după titlul lucrării indică numărul de ordine respectiv ori de cîte ori nu se arată altfel.

Documentele din arhiva institutului sînt indicate prin prescurtările : fg. = fonogramă și f.a. = fond auxiliar, adică notații directe, urmate de numărul de inventar respectiv.

Exemplele muzicale le-am dat fără măsura indicată de autor sau de transcriitor ori de cîte ori aceasta ar fi putut împiedica înțelegerea formulei ritmice. Cine ar avea curiozitatea să urmărească originalele ar putea să vadă cum foarte adesea indicarea măsurii nu este aceeași pentru formule ritmice identice. Aceasta dovedește o dată mai mult că ritmul este ritm, iar măsura este ceea ce a fost de la început : mijloc de ușurare a execuției.

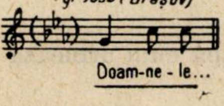
Pentru ritmul melodiilor vocale am cumulat valorile pe silabe.

Accidenții i-am pus în cursul melodiei. Am trecut armura la cheie numai atunci cînd din fragmentul melodic pe care îl dăm n-ar fi reieșit clar modul.

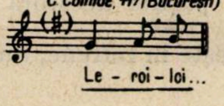
care vor folosi această celulă; deocamdată n-am întîlnit-o decît în jocul *Rața* [20].

În colinde, întîlnim această celulă numai în refrene. Iată cîteva exemple:

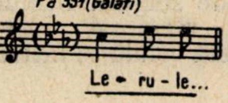
Fgr 1592 (Brașov)



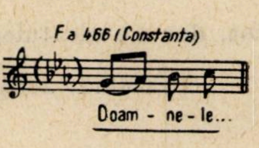
C. Colinde, 117 (București)



Fa 331 (Galați)



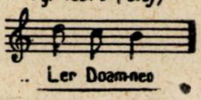
Fa 466 (Constanța)



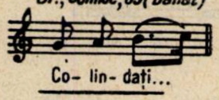
4. ♫ ♩ Este celula ritmică care se întîlnește cel mai des în dansuri, după cum ne-am dat seama din cele peste 100 de dansuri populare notate pe care le-am cercetat. Ritmul pașilor dansurilor *Oița* și *Barlaboiul* din regiunea București, *Războiul* din regiunea Brașov și *Galopul* din regiunea Iași constă numai din repetarea acestor formule simple.

În colinde o găsim în refrene, după cum se vede:

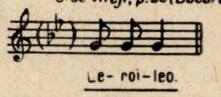
Fgr 4897b (Cluj)



Dr., Colinde, 65 (Banat)



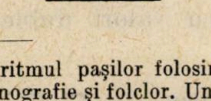
C. de viteji, p. 23 (București)



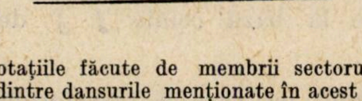
Ritmul jocurilor *Var și cărămidă* și *Polca de peste Prut* din Ceplenița, regiunea Iași, se bazează pe formula de mai sus repetată de 8 ori, precedată însă de o formulă identică, dar la valori duble ♩ ♩ 𝅗𝅥 repetată de 4 ori.

Colindele din Moldova care ne-au stat la dispoziție fiind prea puține, nu ne-am putut da seama dacă această formulă se va găsi sau nu în refrenele de acolo; am găsit-o însă în alte părți. Iată două exemple:

C. Colinde, 19 (București)



Fa. 3957 (Banat)



---

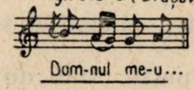
[20] Pentru ritmul pașilor folosim notațiile făcute de membrii sectorului coregrafic al Institutului de etnografie și folclor. Unele dintre dansurile menționate în acest studiu au apărut și în *Jocuri populare romînești*, publicație scoasă de Vera Proca-Ciortea, E.S.P.L.A., 1955.

5. ♪ ♩ ♪ Această celulă n-am întîlnit-o stînd la baza ritmului vreunui joc și n-am întîlnit-o singură nici în colinde.

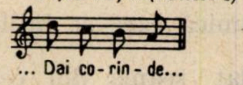
6. ♩♫♩ Se întîlnește destul de des în diferite dansuri de peste tot, dar nu alcătuiește singură ritmul pașilor acestora.

În colinde această celulă se întîlnește în refrene, după cum urmează :

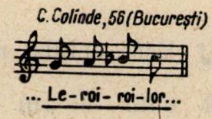
Fgr. 3424 b (Brașov)



Dr., Colinde, 170 (Hunedoara)

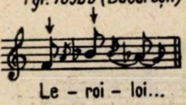


C. Colinde, 56 (București)



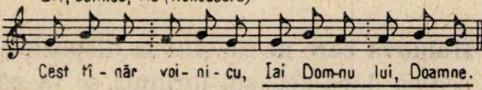
7. ♩♫ Nu se întîlnește în ritmul pașilor de dans. În colinde se găsește numai în refrene

Fgr. 7852 b (București)



În „Colecția Drăgoi'' există totuși o colindă care este constituită numai din această celulă. O dăm întrucît acest ritm se întîlnește foarte rar. În colecția respectivă este în măsură de $\frac{3}{4}$.

Dr., Colinde, 113 (Hunedoara)



8. ♪♩ Dansurile al căror ritm se bazează, în total sau în parte, pe această celulă sînt foarte rare și, probabil, de proveniență străină. Dăm ca exemplu *Mazurca*, joc cules din comuna Ceplenița, regiunea Iași care are la bază celula ♩ 𝅗𝅥 deci cu valori duble față de cea indicată de noi, pe care o transformă uneori în ♫♫♩

În colinde o întîlnim în aceleaşi condiţii ca pe celulele nr. 1 *a* şi 2 cînd este vorba de refren. Spre deosebire însă de acelea găsim şi colinde întregi care îşi bazează ritmul numai pe această celulă.

9. ♩ ♪ Ca şi în cazul precedent, sînt foarte puţine dansurile care să folosească această celulă ritmică. Colecţia de *Jocuri populare romîneşti*[21] conţine un singur dans al cărui ritm se bazează numai pe această celulă: *Ceasornicul din Oltenia.*

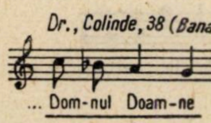
În colinde se întîlneşte ceva mai des decît celula nr. 8, totuşi destul de rar, fără să fie amestecată cu alte celule.

10. ♩ ♩ ♩ Nu se întîlneşte în ritmul paşilor de dans, iar pentru colinde numai în refrene, şi aici destul de rar. Cînd este întîlnită în colinda propriu-zisă, provine din contopirea a două optimi ce urmează după două pătrimi, contopire cerută de lipsa ultimei silabe a versului.

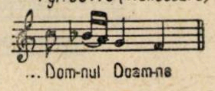
11. ♫ ♩ ♩ Se întîlneşte în *Sîrbele* munteneşti, ca şi în *Haţeganele* ardelene şi în *Rusasca* din Moldova.

În colinde o întîlnim atît în refrene cît şi formînd osatura ritmică a unor colinde în întregul lor. Iată cîteva exemple:

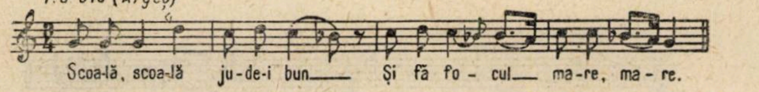
Dr., Colinde, 38 (Banat)



Fgr. 6814 b (Hunedoara)

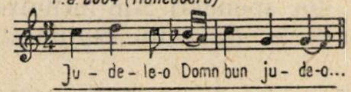


F.a 348 (Argeş)



12. ♩ ♩ ♫ Această celulă ritmică nu am întîlnit-o pînă în prezent în nici un joc; în colinde se întîlneşte destul de rar. În refrene am întîlnit-o numai în legătură cu nr. 10. De exemplu:

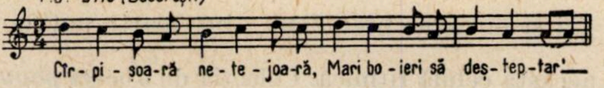
F.a 2004 (Hunedoara)



---

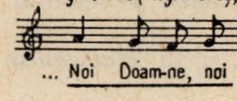
[21] Vezi nota precedentă.

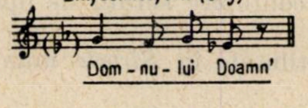
Se pot întîlni și colinde întregi al căror ritm să fie alcătuit în întregime din această celulă, așa cum este următoarea:

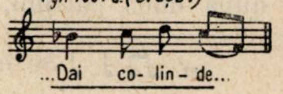

F.a. 2113 (București)
Cîr - pi - șoa-ră ne - te - joa-ră, Mari bo - ieri să deș - tep - tar'

13. ♩ ♫ ♩ Se întîlnește în *Sîrbă*[22], iar ca valori duble și în *brîu*[23].

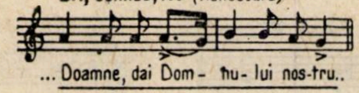
La început am înclinat să credem că este o greșeală în notarea ritmului pașilor; constatăm însă că se găsește și în refrenele colindelor, ba chiar și în melodiile de dans, ceea ce ne face să considerăm formula ca reală. Dăm cîteva exemple de refrene:


Fgr. 9156a (Reg. Mureș, Aut. Maghiară)
... Noi Doam-ne, noi

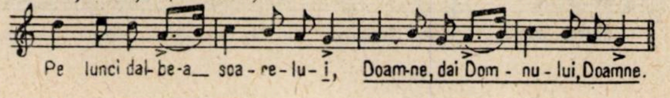

Bk., Colinde, 61k. (Cluj)
Dom - nu - lui Doamn'


Fgr. 7607a. (Brașov)
...Dai co- lin - de...

În „Colecția Drăgoi", găsim un refren constituit, din punct de vedere ritmic, prin repetarea celulei la care ne referim. Iată acest refren:


Dr., Colinde, 103 (Hunedoara)
... Doamne, dai Dom- nu- lui nos-tru..

De altfel, aici intră toate colindele bazate pe această celulă ritmică, așa cum este cea care urmează:


Dr., Colinde, 76 (Hunedoara)
Pe lunci dal-be-a_ soa - re - lu - i, Doam-ne, dai Dom - nu - lui, Doamne.

14. ♩ ♩ ♩ ♩ Cu aceasta trecem la formulele ritmice care iau naștere, după cum am spus, din combinarea celulelor ritmice pe care le-am văzut pînă acum. Formula ritmică nr. 14 ia naștere din alăturarea a două celule nr. 2 (a doi spondei). Am întîlnit-o în jocurile *Ardeleana din Obreja* și *Ardeleana de la Rugi* din regiunea Banat; *Rudăreanca* și

---

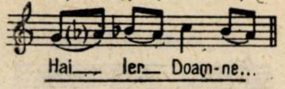
[22] Vezi Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 16. În publicație, ritmul este dat pentru întregul joc, ca și la alte cîteva, în valori duble.

[23] Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 21.

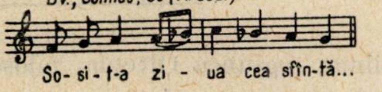
*Ţandăra* din regiunea Oltenia; *Neaga*, din regiunea Bucureşti, şi *Hora*, joc de circulaţie generală în Muntenia [24].

În refrenul colindelor o întîlnim destul de rar. Exemple:

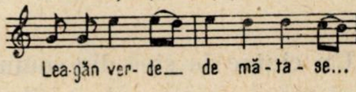
Dr., Colinde, 81 (Hunedoara)



Bv., Colinde, 39 (Ardeal)



C. Colinde, 62 (Bucureş.)



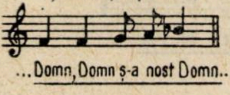
15. ♩ ♩ ♩ ♫ Am întîlnit-o în *Brîul Bozovicenilor* din regiunea Banat şi în *Surugiul* din comuna Ceplenița, regiunea Iaşi.

În colinde nu am întîlnit-o pînă acum.

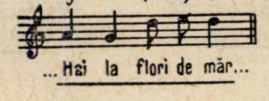
16. ♩ ♩ ♫ ♩ Se întîlneşte destul de des în jocuri de pe întregul cuprins al ţării. Iată cîteva exemple: *Ardeleanul rar*, regiunea Crişana; *Învîrtita*, *Smintita pe picior*, *De doi ca pe Bistra* şi *Brîul*, regiunea Banat; *Brîul*, regiunea Hunedoara; *Răsteul* şi *Vîntul*, regiunea Iaşi; *Bîrsăncuţa*, *Crăiţele*, *Brîuleţul fetelor*, *Alunelul din Dolj*, *Ungurica* (de la Giubega), *Trei păzeşte* (Giubega), *Rudăreanca*, *Costoreasa* (Giubega), *Ţandăra* (Bechet), *Bobocica* (Bechet), *Peştişoru*, regiunea Oltenia.

În colinde se găseşte de asemenea destul de des, dar numai în refrene.

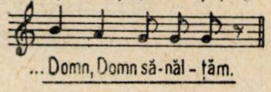
Dr., Colinde, 68 (Banat)



Fgr. 5263c (Braşov)



C., Colinde, 7 (Bucureşti)



17. ♩ ♩ ♪♩ ♪ Nu am întîlnit-o nici în ritmul paşilor de dans şi nici în colinde, dar se întîlneşte, după cum vom vedea, în ritmul melodiilor de dans.

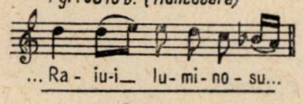
18. ♩ ♩♫♫ O întîlnim în jocurile *Poşovaica pe un picior* şi *Poşovaica pe două picioare*, regiunea Banat; *Învîrtita*, regiunea

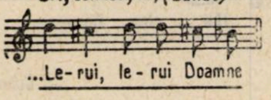
---

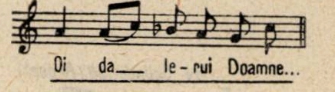
[24] Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 13—14.

Hunedoara; *Joc din Oaș*, regiunea Maramureș; *Băluța* și *Romneasca*, regiunea București.

În colinde am întîlnit-o în refrene, îndeosebi în regiunile Hunedoara, Banat și Regiunea Mureș Autonomă Maghiară.

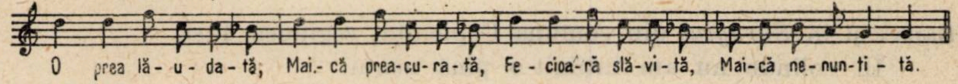

Fgr. 6816 b. (Hunedoara)
... Ra - iu-i_ lu - mi - no - su...


Dr., Colinde, 34, (Banat)
...Le - rui, le - rui Doamne


Fgr. 9157 (Reg. Mureș Aut. Maghiară)
Oi da__ le - rui Doamne...

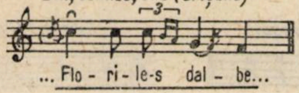
Un cîntec de stea din comuna Dîlma, regiunea Oltenia, folosește în cea mai mare parte același ritm, după cum se vede:

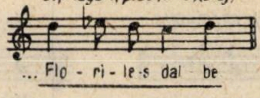
Notat: G. C. (Albina)

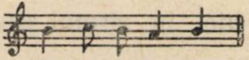

O prea lă - u - da - tă; Mai - că prea-cu - ra - tă, Fe - cioa - ră slă - vi - tă, Mai - că ne - nun - ti - tă.

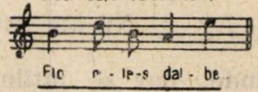
19. ♩ ♫ ♩ ♩ Am întîlnit-o în jocurile: *Danț*, Bicsad, regiunea Crișana; *Brîul lui Muia* (Cîrpa), *Brîul de la Fîntîna Voinii* (Cîrpa) și *Rața* (Glimboca), regiunea Banat; *Învîrtita*, din sudul Ardealului; *Rața* (Giubega) regiunea Oltenia.

În colinde se întîlnește destul de des, dar numai în refrene. Iată cîteva exemple:


Bk., Colinde, 61 c (Crișana)
3
... Flo - ri - le-s dal - be...


U., Măguri, p. 29 (nr 9)(Cluj)
... Flo - ri - le-s dal be

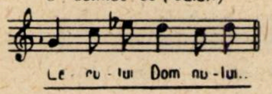

Dr. Colinde, 30 (Banat)
. Dom-nu - lui, Doam-ne..


C. Colinde. 54 (București)
Flo - ri - le-s dal - be.

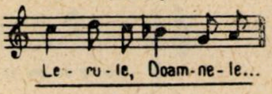
20. ♩ ♫ ♩ ♫ Ca și celula nr. 3, a cărei dublare poate fi considerată, această formulă ritmică o întîlnim în dansuri, deocamdată numai în Banat și în împrejurimi. Am aflat-o în *Învîrtita* (Covăsinți), *Momirul* (Cîrpa) și *Rața* (Glimboca) din regiunea Banat.

În colinde o găsim numai în refrene, mai cu seamă în Muntenia şi Moldova de sud. Dăm cîteva exemple:

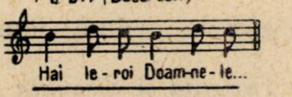
C Colinde 86 (Galaţi)


Le - ru - lui Dom nu - lui..

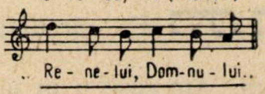
F a 300 (Galaţi)


Le - ru - le, Doam-ne - le...

F a 214 (Bucureşti)

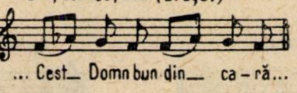

Hai le - roi Doam-ne - le...

C Colinde, 138 (Ploieşti)


.. Re - ne - lui, Dom-nu - lui..

Dacă celula ritmică nr. 3 se poate întîlni destul de des în ritmul paşilor de joc din Banat şi din Ardeal, formula nr. 20 n-am întîlnit-o decît o singură dată într-un colind:

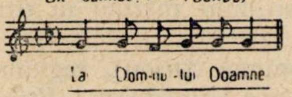
Dr., Colinde, 268 (Braşov)


... Cest_ Domn bun din_ ca - ră...

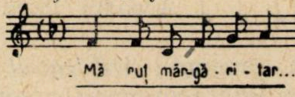
21. ♩ ♫ ♫ ♩ Se pare că este o formulă regională, întrucît n-am întîlnit-o decît în *Sălăjanul*, regiunea Crişana[25].

În colinde se întîlneşte mai mult tot în partea de nord-vest a ţării şi numai în refrene. Dăm două exemple:

Bk Colinde 111a (Banat)

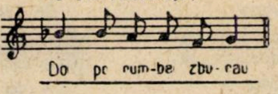

La Dom-nu - lui Doamne

Fgr 163a (Cluj)


. Mă rul mân-gă - ri - tar...

Iată aceeaşi formulă întîlnită în refrenul unei colinde din regiunea Bucureşti:

F a 210 (Bucureşti)

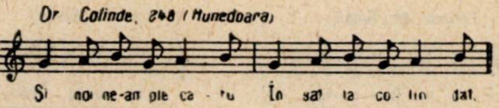

Do pe rum-be zbu - rau

22. ♩ ♫ ♪ ♩ ♪ Nu am găsit-o în ritmul paşilor de dans şi nici în refrenul colindelor, însă o găsim în melodiile de dans.

---

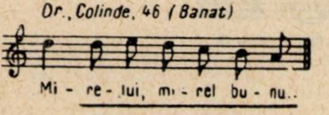
[25] Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 87.

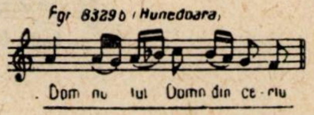
Am găsit-o totuși într-o colindă, pe care o dăm pentru raritatea acestui ritm:

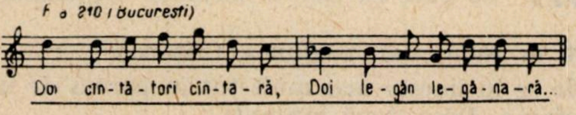

Dr Colinde, 248 (Hunedoara)
Și noi ne-am ple ca - tu În sat la co - lin dat.

23. ♩ ♫ ♫♫ Ca circulație se găsește redusă numai la Banat și împrejurimi. Am găsit-o în jocurile *Învîrtita* și *Smintita* (Covăsinți) și *Brîul lui Muia* (Cîrpa), regiunea Banat. În *Rusasca*, joc din Moldova [26], se găsește cu valori duble.

În colinde am întîlnit-o în refrene, circumscrisă mai mult tot la Banat și împrejurimi, după cum urmează:

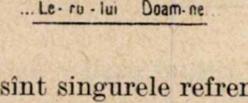

Dr., Colinde, 46 (Banat)
Mi - re - lui, mi - rel bu - nu..

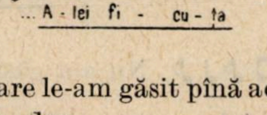

Fgr 8329b (Hunedoara)
. Dom nu lui Domn din ce - riu


F a 210 (București)
Doi cîn - tă - tori cîn - ta - ră, Doi le - găn le - gă - na - ră..

24. ♫ ♩ ♩ ♩ Această formulă o întîlnim intrînd în ritmul diferitelor jocuri, precum: *Ardeleanul rar* (comuna Aușeu), regiunea Crișana; *Ardeleana* și *Danț* (comuna Cerișor), regiunea Hunedoara; *Brîulețul fetelor*, regiunea Oltenia; *Ița*, regiunea București și *Bătaia*, regiunea Iași.

În refrenul colindelor am întîlnit-o după cum urmează:


Fgr 7608a (Brașov)
...Le - ru - lui Doam - ne


Dr., Colinde, 85 (Hunedoara)
... A - lei fi - cu - ta

Acestea sînt singurele refrene pe care le-am găsit pînă acum. Formula e mult mai răspîndită în melodiile de dans.

---

[26] Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 128—131.

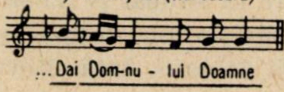
25. ♫ ♩ ♩ ♫ N-am aflat-o pînă acum nici în dansuri şi nici în colinde.

26. ♫ ♩ ♫ ♩ Este una dintre formulele ritmice care se întîlnesc mai des pe întregul cuprins al ţării. Din cele 107 jocuri care ne-au stat la îndemînă am găsit-o în 39. Dăm numele cîtorva :

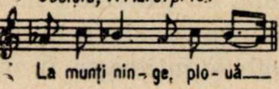
*Ardeleana din Obreja*, *Cîrligul*, *Măzărica*, *Piperul*, regiunea Banat; *Smintita pe picior*, *Duba* şi *Lucanu*, regiunea Crişana; *Brîul* şi *Danţul*, regiunea Hunedoara; *Mîndrele strigate*, *Trei păzeşte*, *Rudăreanca*, *Ţandăra*, regiunea Oltenia; *Drăculeţii*, *Jianu*, *Neaga*, *Chindia*, *Ceardaşu*, regiunea Bucureşti; *Murguleţul* şi *Zuralia*, regiunea Argeş; *Ceasornicul*, *Jitianca*, regiunea Galaţi; *Surugiul* şi *Galopul*, regiunea Iaşi; *Huţulea*, regiunea Suceava.

La colinde, formula se întîlneşte în refrene, precum şi în unele colinde pe versuri de 6 silabe. În colindele propriu-zise o întîlnim, după cîte ştim pînă acum, numai în regiunile Braşov, Hunedoara, partea de nord a regiunii Banat şi partea de sud a regiunii Cluj.

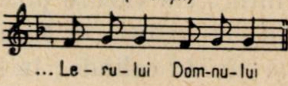
Dr., Colinde, 221 (Hunedoara)


...Dai Dom-nu - lui Doamne

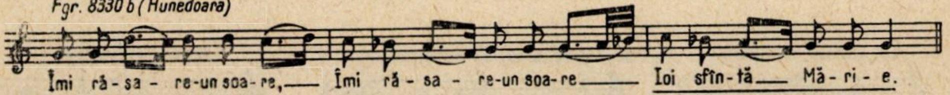
Cocişiu, T. Mare. p. 434


La munţi nin-ge, plo-uă

F. a. 1714 (Ploieşti)


... Le - ru-lui Dom-nu-lui

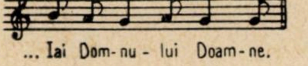
Fgr. 8330 b (Hunedoara)


Îmi ră - sa - re-un soa-re, Îmi ră - sa - re-un soa-re Ioi sfîn-tă Mă - ri - e.

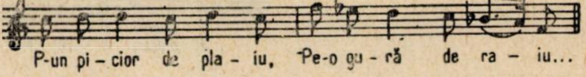
27. ♫ ♩. ♪ ♩ ♪ N-am găsit-o în ritmul paşilor de dans; există însă în melodii de dans.

În colinde se găseşte în refrene şi în unele colinde pe versuri de şase silabe, ca şi formula ritmică precedentă. Ca răspîndire, se limitează la regiunile Banat şi Hunedoara. Iată cîteva exemple :

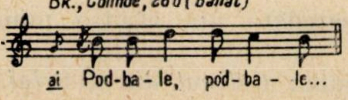
Dr., Colinde, 36 (Banat)

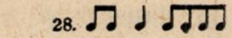

... Iai Dom-nu - lui Doam-ne.

Dr. Beliuţ, p. 118 (Banat)

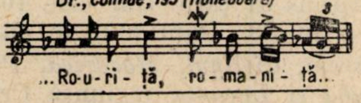

P-un pi - cior de pla - iu, Pe-o gu - ră de ra - iu...

Bk., Colinde, 26 d (Banat)

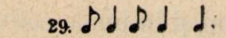

ai Pod-ba - le, pod-ba - le...

28.  N-am găsit-o, deocamdată, în ritmul paşilor. Este posibil să se întîlnească destul de rar şi în refrenele colindelor. Pînă în prezent nu am găsit-o decît o singură dată.

Dr., Colinde, 195 (Hunedoara)

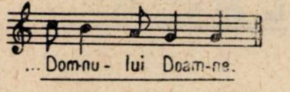


Prima optime este divizată din necesităţi prozodice în două şaisprezecimi, aşa încît ritmul nu se schimbă.

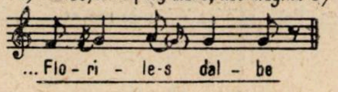
29.  O întîlnim în dansurile : *Danţ*, *Sălăjanul* (Bicsad), *Joc din Oaş*, regiunea Maramureş ; *Ursăreasca*, regiunea Oltenia ; *Breaza*, regiunea Bucureşti.

În colinde o întîlnim, poate, mai frecvent decît pe oricare dintre formulele văzute pînă acum, cu frecvenţă mai mare în Ardeal şi Banat, şi mai redusă în Muntenia. În Moldova nu am întîlnit-o nici în dansuri şi nici în colinde ; în schimb se întîlneşte în melodii de dans. Iată cîteva refrene :

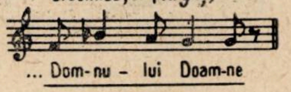
Dr., Colinde, 10 (Banat)

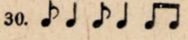


Bk., Colinde, 62 bb (Reg. Mureş Aut. Maghiară)

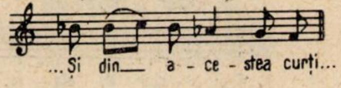


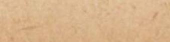
C. Colinde, 95 (Argeş)



30.  Nu am întîlnit-o în nici un dans pînă acum, iar în colinde o singură dată.

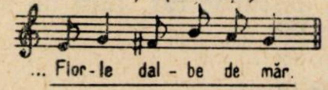
Dr., Colinde, 268 (Braşov)



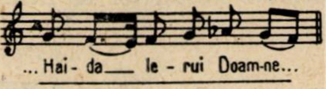
31.  Deocamdată am găsit-o numai în dansuri din regiunea Bucureşti, precum : *Căluşul din Bătrîni*, *Breaza* şi *Romneasca*.

La colinde o întîlnim, destul de rar, în refrene, precum şi în unele colinde pe versuri de şase silabe. Dăm cîteva exemple:

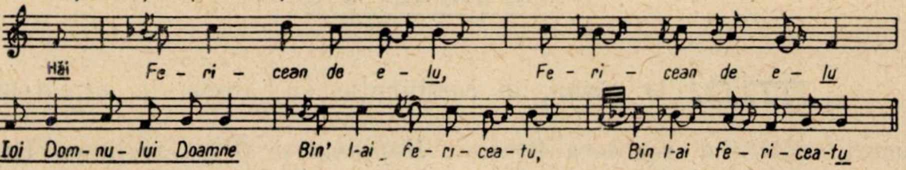
C. Colinde, 79 (București)


... Flor-le dal-be de măr.

Cocișiu, T. Mare, p. 426 (Brașov)


... Hai-da le-rui Doam-ne...

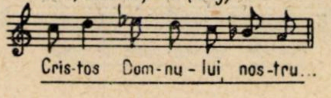
Bk., Colinde, 12 c (Hunedoara)


Hăi Fe-ri-cean de e-lu, Fe-ri-cean de e-lu
Ioi Dom-nu-lui Doamne Bin' l-ai fe-ri-cea-tu, Bin l-ai fe-ri-cea-tu

32. ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ N-am găsit această formulă nici în ritmul paşilor de dans şi nici în colinde, dar se găseşte mai peste tot în melodiile de dans.

33. ♪ ♩ ♪ ♫♫ N-am găsit-o decît în *Joc din Oaş*, regiunea Maramureş. În refrene n-am găsit-o decît în „Colecţia Drăgoi".

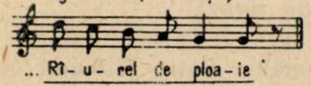
Dr., Colinde, 298 (Cluj)


Cris-tos Dom-nu-lui nos-tru...

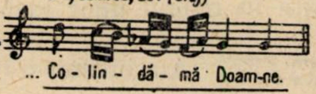
34. ♫♫ ♩ ♩ O aflăm în jocurile: *Danţ* şi *Ardeleanul*, regiunea Crişana; *Sîrba* şi *Brîul*, regiunea Bucureşti; *Învîrtita* (Transilvania); *Troaca*, regiunea Oltenia; *Bătaia*, regiunea Iaşi.

În colinde o întîlnim atît în refrene cît şi în unele melodii pe versuri de şase silabe. Dăm cîteva exemple:

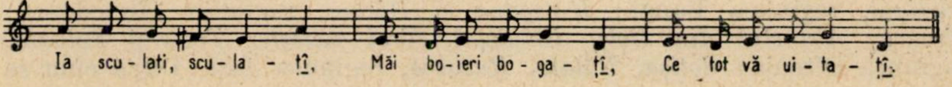
Fgr. 9727 c (Bucureşti)

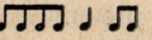

... Rî-u-rel de ploa-ie

Dr., Colinde, 291 (Cluj)


... Co-lin-dă-mă Doam-ne.

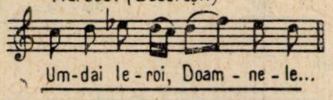
C. Colinde, 123 (Ploieşti)

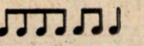

Ia scu-laţi, scu-la-ţi, Măi bo-ieri bo-ga-ţi, Ce tot vă ui-ta-ţi.

35.  N-am întîlnit-o în ritmul pașilor; se întîlnește însă în melodii de dans.

În refrenul colindelor se întîlnește destul de rar. Iată un exemplu:

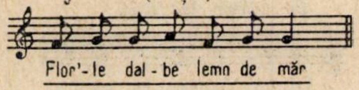
F. a. 3537 (București)



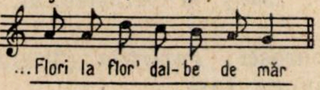
36.  O găsim, în combinație cu altele, în următoarele jocuri: *Războiul*, regiunea Brașov; *Hațegana* și *Brîul*, regiunea Hunedoara; *Măzărica*, *Piperul* și *Tropa*, regiunea Banat; *Smintita pe picior* și *Luncanul*, regiunea Crișana; *Ungurica*, *Crăițele*, *Costoreasa*, *Trei păzește*, *Mîndrele strigate*, *Rudăreanca*, *Alunelul din Dolj*, *Ristigoiu*, *Peștișanu*, *Sîrba-n două părți* și *Vulpea*, regiunea Oltenia; *Jianu* și *Ceardașu*, regiunea București; *Surugiul*, *Răsteul*, *Vîntu* și *Bătaia*, regiunea Iași; *Huțulea* și *Coșnencuța*, regiunea Suceava.

După cum se vede, are o răspîndire generală și o frecvență foarte mare. În colinde se întîlnește, de asemenea, destul de des, atît în refrene cît și în colinda propriu-zisă, cînd are versul numai de șapte silabe. Exemple:

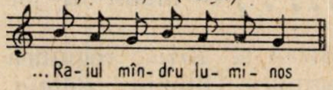
Fgr. 7588b. (Brașov)

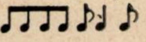


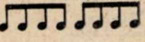
Fgr. 6591a (București)



Dr., Colinde, 22 (Banat)

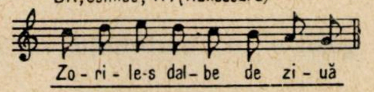


37.  N-am găsit-o nici în ritmul pașilor și nici în colinde, dar se găsește în ritmul unor melodii de dans.

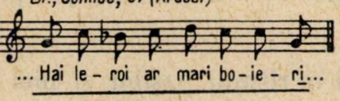
38.  Am întîlnit-o în jocurile: *Danț*, *Mărunțelul*, *Luncanu* și *Sălăjanu*, regiunea Crișana; *Învîrtita*, *Smintita*, *Smintita pe picior* și *Cîrligul*, regiunea Banat; *Hațegana* și *Bătuta*, regiunea Hunedoara; *Troaca*, *Alunelul din Dolj*, *Brîulețul*, *Trei păzește*, *Tocu* și *Poloxia*, regiunea Oltenia; *Sotișa*, *Bătaia*, *Rusasca*, regiunea Iași. După cum se

vede, răspîndirea acestei formule ritmice este foarte mare, cuprinzînd aproape întreaga ţară. Este drept că nu am găsit-o în Muntenia; nu ne îndoim însă de existenţa ei şi în această parte a ţării. La colinde se întîlneşte mai rar în refren, dar destul de des în colindele propriu-zise. Cînd am vorbit despre unele melodii de joc legate de obiceiul colindatului am prezentat şi cîteva colinde bazate, din punct de vedere ritmic, pe formula 38 (vezi p. 35—36) aşa încît nu vom mai da alte exemple. Vom prezenta totuşi exemple luate din refrene :

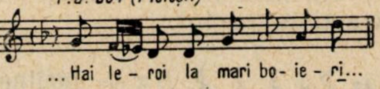
Dr., Colinde, 114 (Hunedoara)



Br., Colinde, 67 (Ardeal)



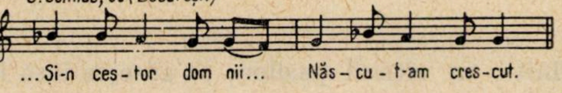
F. a. 204 (Ploieşti)



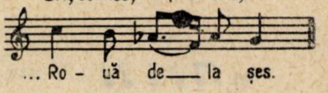
39. ♩ ♪♩ ♪♩ Pînă acum am găsit-o în jocuri numai în Ardeal, şi anume în *Danţ*, *Luncanu* şi *Sălăjanu*, regiunea Crişana; *Învîrtita*, comuna Răşinari, regiunea Braşov; *Joc din Oaş*, regiunea Maramureş.

N-am întîlnit-o în refrene, ci numai în două colinde pe versuri de 5 şi 6 silabe. Desigur că, atunci cînd intervine cea de-a şasea silabă, formula este modificată în partea ei finală, trecîndu-se în formula nr. 41. Dăm totuşi aceste exemple, cel puţin pentru frumuseţea lor :

C. Colinde, 56 (Bucureşti)

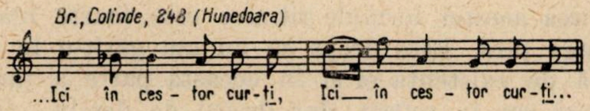


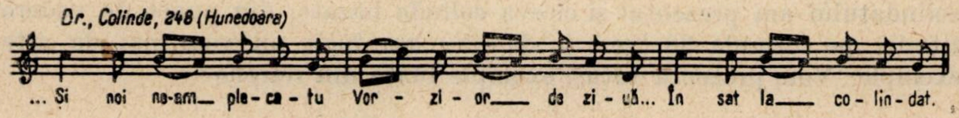
Br., Colinde, 112 (Muntenia)



40. ♩ ♪♩ ♩ ♪ N-am întîlnit-o nici în dansuri, nici în colinde. Se pare că n-ar exista nici în melodiile de dans. Rămîne de văzut dacă cercetările ulterioare nu vor dovedi existenţa ei, fie şi numai în melodie.

41. ♩ ♪♩ ♪♫ N-am întîlnit-o în ritmul paşilor de dans, dar se întîlneşte în melodiile de dans. În colinde am aflat-o în cîteva dintre cele construite pe versuri de şase silabe.


Br., Colinde, 248 (Hunedoara)
...Ici în ces - tor cur-ți, Ici în ces - tor cur-ți...


Br., Colinde, 248 (Hunedoara)
... Și noi ne-am ple-ca-tu Vor - zi - or de zi - uă... În sat la co - lin - dat.

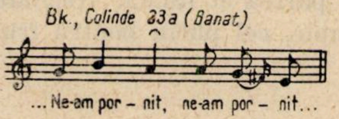
42. ♪♩ ♩ ♪♩ Am găsit-o în combinație cu alte formule în *Tarele* (comuna Giubega), regiunea Oltenia; și *Brîul pe șase* (comuna Tamași), regiunea București.

N-am întîlnit-o în colinde; în schimb, în melodiile de joc poate fi aflată mai peste tot.

43. ♪♩ ♩ ♩ ♪ Nu se întîlnește nici în ritmul pașilor și nici în cel al colindelor. Vom vedea că există în ritmul melodiilor de dans.

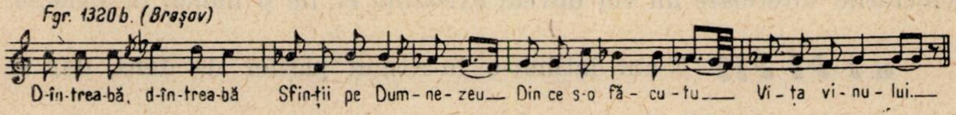
44. ♪♩ ♩ ♪♫ Am întîlnit-o numai în *Brîul*[27] și în *Romneasca*, regiunea București.

În colinde am aflat un singur exemplu:


Bk., Colinde 23a (Banat)
... Ne-am por - nit, ne-am por - nit...

45. ♫♪♩ ♪♩ N-am întîlnit-o în ritmul pașilor; se găsește însă în ritmul melodiilor de dans.

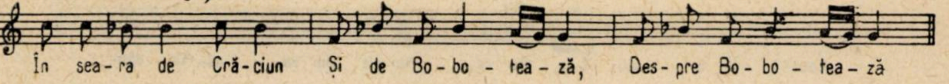
În colinde poate fi aflată atît în refrene cît și în colindele propriu-zise care au versuri de șase silabe.


Fgr. 1320 b. (Brașov)
D-în-trea-bă, d-în-trea-bă Sfin-ții pe Dum-ne-zeu Din ce s-o fă - cu - tu Vi - ța vi - nu - lui

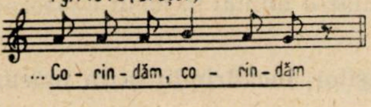
---

[27] Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 21.

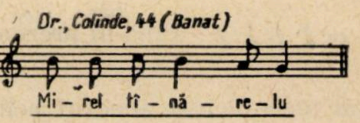
C., Colinde, 31 (Argeş)


În sea - ra de Cră - ciun Şi de Bo - bo - tea - ză, Des - pre Bo - bo - tea - ză

Fgr. 481 b (Braşov)

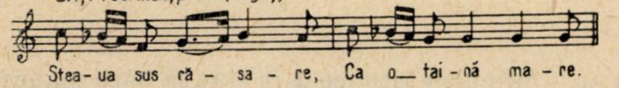

... Co - rin - dăm, co - rin - dăm

Dr., Colinde, 44 (Banat)


Mi - rel tî - nă - re - lu

46. ♫ ♪ ♩ ♩ ♪ Nu se întîlneşte în ritmul paşilor, dar se întîlneşte în ritmul melodiilor de joc. În ceea ce priveşte colindele, n-am aflat-o deocamdată decît în unele cîntece de stea care, din punct de vedere melodic, nu au nici o legătură cu muzica bisericească. Iată un exemplu :

Br., P. Carmen, p. 218 (Argeş)

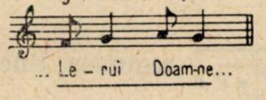

Stea - ua sus ră - sa - re, Ca o tai - nă ma - re.

47. ♫ ♪ ♩ ♪♫ N-am aflat-o nici în dansuri, nici în colinde. Există în melodiile de joc din Banat şi din Ardeal.

N-ar fi exclus să existe şi în colinde, cel puţin în Banat, unde se întîlneşte în cîntectul propriu-zis [28].

48. ♪ ♩ ♪ ♩ Din cîte cunoaştem pînă acum, nu se găseşte decît în ritmul paşilor de mazurcă, aşa cum am mai menţionat. Destul de rar se întîlneşte şi în melodie, ceea ce dovedeşte că nu este specifică creaţiei coregrafice romîneşti. Dar dacă în ritmul dansurilor formula ritmică de mai sus o întîlnim atît de rar, în ritmul colindelor o întîlnim ceva mai des, atît în refrene cît şi în colindele propriu-zise. Iată cîte un exemplu :

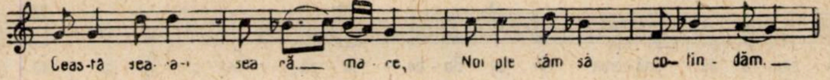
Fgr. 1204 b (Braşov)


... Le - rui Doam-ne...

---

[28] Vezi Drăgoi, Sabin : *Monografia muzicală a comunei Belinţ*, p. 110 (nr. 19), p. 116 (nr. 27) şi p. 118 (nr. 30).

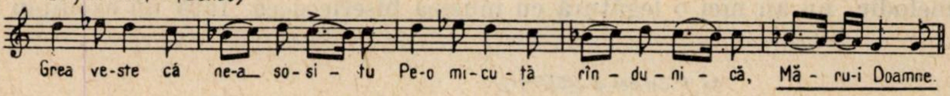
C Colinde, 64 (Ploiești)

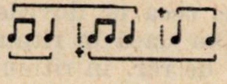
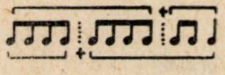
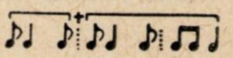
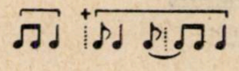

Ceas-tă sea- -a- sea ră. ma - re, Noi pit- căm să co- lin - dăm.

49. ♩ ♪ ♩ ♪ Pînă în prezent am aflat-o numai în jocul *Ceasornicul*[29]. Ritmul melodic este adecvat celui al pașilor, încadrîndu-se în măsura $\frac{6}{8}$.

În colinde, această formulă se întîlnește, ca și cea precedentă, atît în refrene cît și în colindele propriu-zise, dar nu prea des. Dăm un exemplu:

Dr., Colinde, 15 (Banat)


Grea ve-ste că ne-a- so - si - tu Pe-o mi-cu - ță rîn - du - ni - că, Mă - ru-i Doamne.

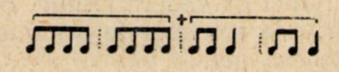
Acestea ar fi formulele ritmice care stau la baza majorității jocurilor noastre populare. Amintim că chiar de la început am făcut deosebire între celulele care folosesc pătrimea ca unitate de timp și cele care folosesc optimea. Din numărul de 49 de formule pe care le-am văzut, 47 se bazează pe pătrime ca unitate de timp, întinzîndu-se cel mai adesea pe două măsuri de $\frac{2}{4}$. Prezentînd aceste formule, nu am exclus, desigur, posibilitatea existenței unor formule mai mici sau mai mari de două măsuri. Exemplu de formulă mai mică ni-l oferă unele *Sîrbe* al căror ritm constă din repetarea continuă a celulei nr. 11; iar formule care se întind pe trei măsuri ne oferă jocurile *Duba*, regiunea Crișana:  *Ochiul dracului*, regiunea Suceava:  *Brîul pe opt*  și *Brîul pe șase*  regiunea București etc.

---

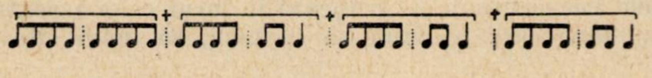
[29] Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 45—48.

Toate aceste formule pe care le-am văzut, ca şi altele de mărimea lor, provin din unirea unei formule şi a unei celule sau viceversa. Acelaşi este cazul cu formulele de patru sau opt măsuri de $\frac{2}{4}$, care iau naştere din alăturarea a două sau patru formule din cele văzute. Iată cîte un exemplu

— Formulă ritmică de patru măsuri de $\frac{2}{4}$: *Cîrligul*



— Formulă ritmică de opt măsuri de $\frac{2}{4}$: *Trei păzeşte* (fig. IV)[30].



Din aceste cîteva exemple se vede că ritmul paşilor se organizează în „fraze ritmice”. Majoritatea frazelor ritmice sînt ca şi în muzică, de cîte 4, 8 sau 16 măsuri de $\frac{2}{4}$. Cele construite în acest fel corespund, de obicei, cu frazele melodice. Se înţelege că nu vor mai corespunde în dansurile care folosesc în ritmul paşilor formule cu număr impar de timpi sau de măsuri, aşa cum am văzut la jocurile *Sîrba*, *Duba*, *Ochiul dracului* şi *brîurile* menţionate mai sus. Problema nu se pune la fel, desigur, cînd este vorba de colinde, întrucît aici organizarea ritmică se face cel mai adesea în cadrul rîndului melodic.

Dat fiind faptul că pînă acum am urmărit numai ritmul paşilor şi al colindelor, s-ar putea întreba cineva în ce măsură putem găsi formulele pe care le-am văzut şi în ritmul melodiilor. Este drept că am afirmat de cîteva ori că anumite formule se întîlnesc şi în ritmul melodiilor de dans, dar nu am dat nici un exemplu concret. Vom face acum acest lucru. Înainte însă de a vedea cum se prezintă în melodiile de dans unele dintre formulele ritmice cunoscute nouă, trebuie să arătăm pe scurt cum trebuie determinat ritmul acestor melodii. Se impune acest lucru cu atît mai mult cu cît, de obicei, acest ritm este privit, conform teoriei în uz, prin prisma grupării sunetelor de valori diferite în cuprinsul măsurii.

Se ştie că, în general, melodiile de dans se schimbă — cu rare excepţii — destul de des, fie prin înlocuirea cu melodii venite din altă parte, fie prin continuă contaminare. Se mai ştie că unele melodii sînt de dată destul de recentă, fiind creaţii culte sau semiculte răspîndite în întreaga ţară de către lăutari. În afară de aceasta, nu toate melodiile de dans au aceeaşi origine, ci unele au origine vocală iar altele instrumentală. Cele de provenienţă vocală sînt supuse încetul cu încetul la modificări, fiind adaptate posibilităţilor tehnice ale diferitelor instrumente la care sînt cîntate. Această instrumentalizare a lor face ca sunetele care aveau în cîntarea vocală valori mai mari să fie atît de mult şi de felurit subdivizate, încît melodiile originale devin uneori de nerecunoscut. Această fărîmiţare a valorilor sonore iniţiale face ca ritmul să nu mai apară suficient de clar pentru toată lumea. De aceea, dacă vrem să urmărim ritmul dansurilor, trebuie neapărat să căutăm a-l desprinde adesea din mulţimea de valori subdivizionare. Acest lucru nu este de loc greu dacă facem abstracţie de sunetele de umplutură, care, din punct de vedere ritmic, nu prezintă importanţă. Spunînd aceasta, ne referim la tot felul de ornamente ca : note de pasaj, anticipaţii, broderii, eşapeuri etc.

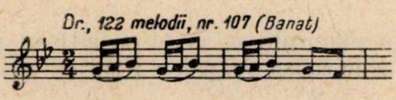
---

[30] Proca-Ciortea, Vera: *op. cit.*, p. 41.

În ritm, rolul important îl joacă accentul, care se găseşte, de regulă, pe notele principale.

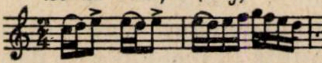
Valorile subdivizionare nu sînt aproape niciodată independente, ci se grupează în jurul sunetului care poartă accentul, întocmai cum într-un cuvînt silabele neaccentuate se grupează în jurul celei accentuate. Pentru a lămuri mai bine ceea ce vrem să spunem, să luăm cîteva exemple :

Dr., 122 melodii, nr. 107 (Banat)

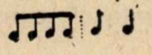


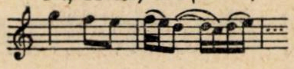
În acest exemplu, ambii timpi ai măsurii întîi, ca şi primul timp al măsurii a doua, sînt divizaţi în cîte 3 valori, dintre care două şaisprezecimi şi o optime. Fiecare grup formează o mică unitate care în metrică se numeşte *inciză*. Primul sunet al fiecărei incize capătă un accent de delimitare, accent care unifică totodată grupul. Aşa fiind, ritmul acestui motiv melodic este : ♩ ♩ ⁞ ♩ ♫ Unificarea subdiviziunilor celor trei timpi ne este indicată şi prin *legato*.

100 mel. Ardeal, 64 (Cluj)



În prima măsură, ambii timpi sînt la fel subdivizaţi ca şi în exemplul precedent. Cu toate acestea, grupurile diferă aici între ele din punct de vedere melodic, al doilea nemaifiind repetarea identică a primului. În afară de aceasta, valoarea de optime este accentuată atît într-un timp cît şi în celălalt, ceea ce face ca timpul să apară divizat din punct de vedere ritmic în două optimi. Primul *re* şaisprezecime este notă de pasaj, iar al doilea este broderie inferioară. Aşa fiind, rămîn ca note esenţiale : *do, mi, mi, mi* (= ♫♫)

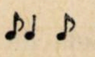
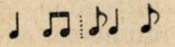
În măsura a doua, sunetele importante, cele care primesc accente, sînt primul *mi* şi *sol* cu care începe timpul al doilea. Toate celelalte sunete sînt secundare, deci fără importanţă din punct de vedere ritmic. Ritmul acestui motiv va fi 

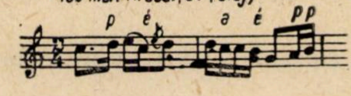


Dr., 122 mel., no. 92 (Banat)

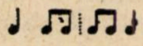
Prima măsură a acestui exemplu este clară, aşa încît nu ne mai ocupăm de ea.

În măsura a doua, notele importante, cele care primesc accent, sînt : *fa*, prima notă a timpului întîi ; *re*, pe care se găseşte sincopă, şi iarăşi *re*, care începe a doua jumătate a timpului al doilea.

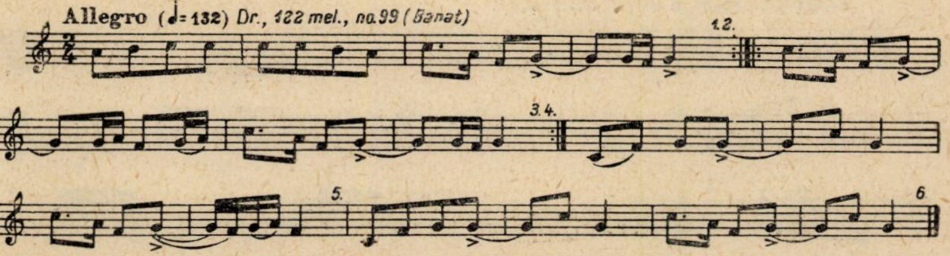
Cei doi *mi* sînt note de pasaj, iar *do* este broderie inferioară. Accentele căzînd pe *fa*, *re* sincopat şi iarăşi *re*, valorile subdivizionare se organizează ritmic în formula  care, unită cu ritmul primei măsuri, ne dă formula 



100 mel. Ardeal, 64 (Cluj)

În acest exemplu, notele importante atît din punct de vedere ritmic cît şi melodic sînt : *do* cu care începe motivul, *mi* şi *re* din timpul al doilea al primei măsuri, apoi *re*, al doilea *do* şi *sol* din a doua măsură. Al doilea *do* din primul timp al măsurii a doua capătă accent datorită insistenţei. Toate celelalte note sînt note de pasaj (*p*) sau eşapeuri (*e*). Astfel privit, ritmul motivului va fi 

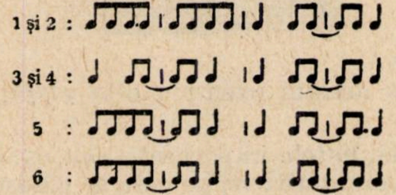
După ce am arătat criteriile care ne vor conduce pentru a fixa ritmul melodiilor de dans, să vedem cîteva exemple, începînd cu cele mai simple :

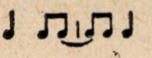
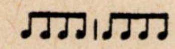


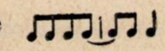
Allegro (♩= 132) Dr., 122 mel., no. 99 (Banat)

Această melodie are în total 4 fraze distincte, dintre care prima și a doua se repetă. Datorită acestor repetiții, întreaga piesă ajunge la șase fraze muzicale — șase „linii melodice", cum le mai spune culegătorul — indicate prin cifre arabe.

Fiecare frază muzicală este alcătuită din cîte două motive melodico-ritmice distincte : *antecedent* și *consecvent*. Ritmic, aceste fraze se prezintă astfel :



În toată această piesă se impune mai mult formula ritmică  care nu este decît formula nr. 39 pe care am găsit-o în ritmul pașilor. În această melodie formula de mai sus ocupă partea a doua a frazelor muzicale 1 și 5 și fraza a treia în întregime. Extrăgînd din prima frază formula ritmică de mai sus, rămînem cu formula  pe care am întîlnit-o la nr. 38.

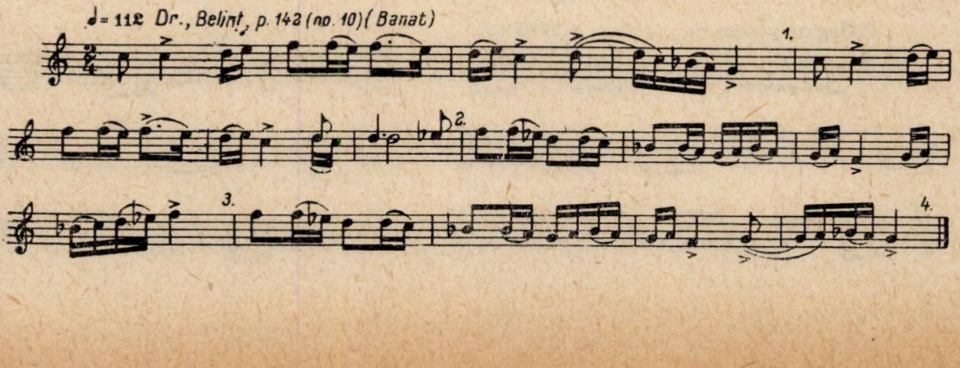
În prima parte a frazelor 5 și 6 apare o nouă formulă ritmică și anume  care este nr. 45.

Partea a doua a ultimei fraze pare să fie identică cu cea a celorlalte fraze. Pentru aceasta ar pleda accentul pus pe ultima optime a măsurii penultime.

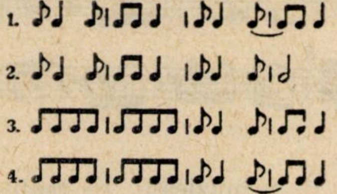
După cum se vede, ritmul melodiei de mai sus folosește formule ritmice pe care le-am întîlnit și în ritmul pașilor.

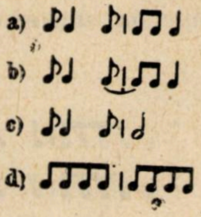
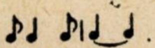
Să luăm un alt exemplu :

ARDELEANA PE PICIOR



Melodia are patru fraze muzicale, fiecare alcătuită din cîte două motive ritmico-melodice de cîte două măsuri. Pe fraze, ritmul se prezintă astfel :

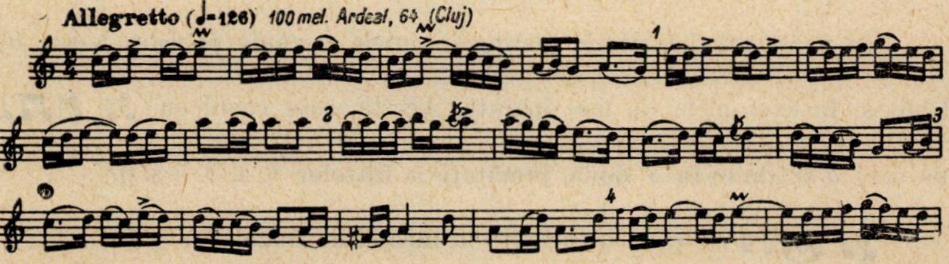


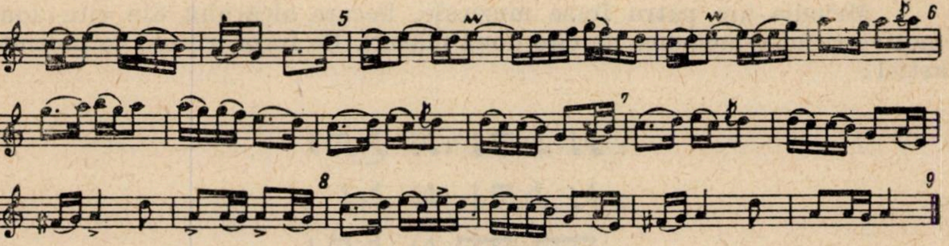
O simplă privire aruncată asupra ritmului celor patru fraze muzicale este suficientă pentru a constata că prima cu a doua şi a treia cu a patra au acelaşi ritm în prima lor jumătate, după cum prima cu a patra se aseamănă în a doua jumătate a lor. Formulele ritmice care se desprind din schema ritmică de mai sus sînt  în care c provine din .

Toate aceste formule ne sînt cunoscute din ceea ce am văzut mai înainte : formula a) se găseşte la nr. 31 ; formula b) se găseşte la nr. 42 ; formula c) se găseşte sub cea de a doua formă, la nr. 29, iar d), pe care am văzut-o şi mai înainte, la nr. 38.

Vom lua un ultim exemplu, care este mai dezvoltat şi mai variat ca ritm decît cele precedente.

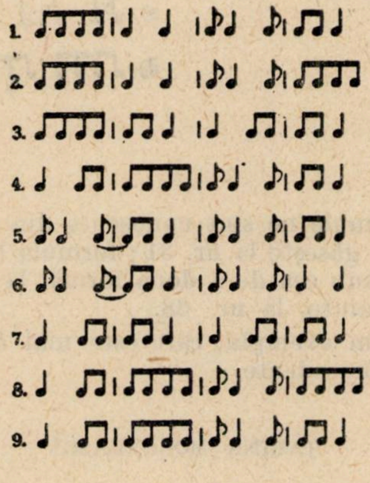
ŢARINA MOCĂNEASCĂ

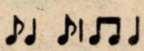


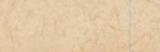


Melodia are nouă fraze muzicale. În realitate nu sînt decît patru care se reiau, ultima repetîndu-se de două ori. Frazele corespund între ele din punct de vedere melodic după cum urmează : 1 cu 5, 2 cu 6, 3 cu 7, 4 cu 8 și 9. Modificările melodice care se aduc la reluare sînt destul de mici.

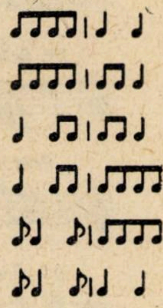
Dacă din punct de vedere melodic aceste modificări sînt mici, din punct de vedere ritmic sînt uneori destul de mari. Iată scheletul ritmic al melodiei :



În acest schelet ritmic distingem unele formule pe care le-am întîlnit și în exemplele de mai înainte. Acesta este cazul cu  pe care o întîlnim în a doua jumătate a frazelor 1, 4, 5, 7 și 9.

 pe care o întîlnim la începutul frazelor 5 și 6.

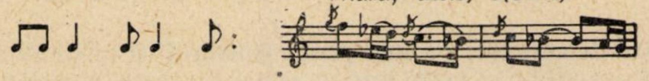
Celelalte formule ritmice care există în această melodie sînt :



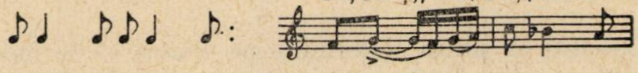
După cum se vede, nu este nici o formulă pe care să n-o fi întîlnit-o în ritmul pașilor. Prin aceasta nu vrem să spunem că nu vom întîlni și alte formule decît cele pe care le-am prezentat. Am accentuat de la început că mai există și în ritmul pașilor alte formule decît cele pe care le-am văzut, așa încît vor exista și în ritmul melodiei. Ceea ce am subliniat mai înainte și o facem încă o dată, este că formulele prezentate sînt cele mai des întîlnite.

Nimic nu ne-ar fi mai ușor decît să prezentăm formulele noastre și în melodiile de dans. Aceasta ar însemna însă să lungim prea mult studiul. Considerăm că oricine le poate găsi dacă va proceda la determinarea ritmului cum am arătat mai sus. Nu ne putem opri totuși să nu dăm cîte un exemplu din formulele pe care nu le-am găsit încă în ritmul pașilor și despre care am spus că există în ritmul melodiilor. Ne referim la formulele nr. 22, 27, 32, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 și 47. Dintre acestea, nr. 22, 39, 42 și 45 le-am și văzut, așa încît vom da cîte un exemplu din celelalte.

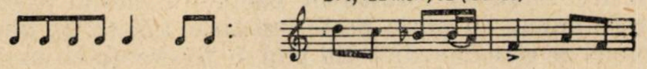
Prichici, Moldova, 119 (Bacău)



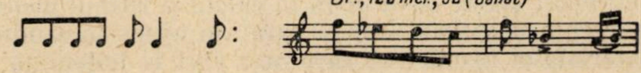
Dr., Belinț, p. 146 (no. 17) (Banat)

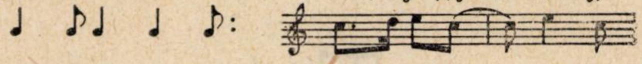


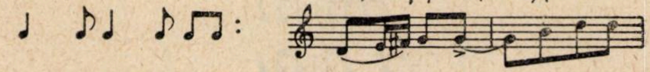
Dr., 122 mel., 92 (Banat)

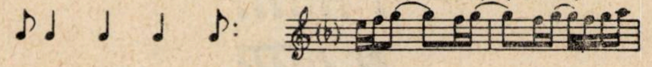


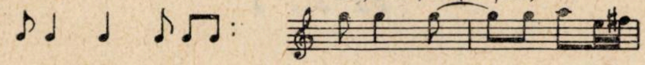
Dr., 122 mel., 92 (Banat)

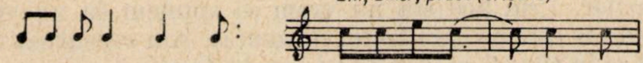


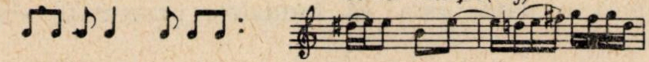

Ursu, Măguri, pg.65 (no.3a) (Cluj)


Dr., Belinț. p.148 (no.20) (Banat)


Prichici, Moldova, 4 (Suceava)


Bk., Bihor, 305 (Crișana)


Bk., Bihor, p. 293 (Crișana)


100 mel. Ardeal, 66 (Cluj)

★

În studiul de față am urmărit să dovedim înrudirea ritmică care există între dansurile și colindele populare romînești. Din prezentarea noastră s-a putut vedea că nu toate formulele ritmice sînt prezente în cele două genuri, ci numai cele de la nr. 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 29, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 48 și 49, deci un număr de 25 din 49 de formule. Dintre celelalte, nr. 15 și 42 se întîlnesc numai în dansuri, nr. 1, 2, 7, 10, 12, 22, 27, 28, 30, 35, 41, 44, 45 și 46 se întîlnesc numai în colinde, iar nr. 5, 17, 25, 32, 37, 40, 43 și 47 nu le-am aflat nici în pașii de dans, nici în colinde, ci numai în melodiile de dans.

În afară de aceasta, s-a mai putut constata că unele dintre formulele comune au frecvență mai mare într-un gen și mai mică în celălalt, după cum altele se bucură de răspîndire generală pentru un gen și regională pentru celălalt.

Toate acestea ar putea determina pe cineva să se îndoiască de înrudirea ritmică a celor două genuri. Pentru a îndepărta orice îndoială, subliniem că deși numărul formulelor comune ritmului pașilor de dans și colindelor trece numai cu puțin peste jumătate : 51,02 %, înrudirea dintre cele două genuri ne este dovedită din plin de frecvența cu mult mai mare a formulelor comune decît a celorlalte. Mai trebuie avut în vedere faptul că procentul menționat crește dacă intră în calcul și ritmul melodiilor de joc. Rezultatul oarecum nesatisfăcător la care am ajuns în studiul de față se datorește materialului insuficient care ne-a stat la îndemînă nu numai în ce privește dansurile, ci și colindele. Sîntem convinși că inegalitățile vor fi simțitor micșorate, dacă nu vor dispărea cu totul, cînd cercetarea se va extinde asupra unui număr cît mai mare de dansuri și colinde. Fără discuție că se vor constata și atunci preferințe, pe regiuni, pentru anumite formule; credem însă că aceste preferințe nu vor fi deosebite pentru unele formule de la un gen la altul, că aceleași formule vor fi prezente, fie și în proporții diferite, atît în dansuri cît și în colinde.

Am vrea să mai subliniem încă o dată că nu considerăm formulele ritmice pe care le-am văzut ca aparținînd numai creației populare romînești, deoarece ele pot fi întîlnite, în total sau numai în parte, în cîntecele a numeroase popoare din Asia, Europa, Africa și chiar din America[31]. Dacă la noi aceste formule se întîlnesc în primul rînd în dansuri și colinde — unele dintre ele, cum sînt cele de la nr. 16, 17, 19, 22, 27, 29 și 30, se întîlnesc numai în refrene — la alte popoare pot fi întîlnite în cîntecele propriu-zise[32]. Aceasta înseamnă că specificul lor pentru creația populară romînească, ca și a altor popoare de altfel, trebuie să fie căutat în felul cum sînt folosite, nicidecum în apartenența exclusivă la această creație.

Pornind de la aceste constatări, socotim că putem încheia studiul nostru prin cîteva concluzii bazate pe cele susținute pînă acum, care pot avea consecințe importante pentru studiile noastre viitoare, și anume:

1. Ritmul dansurilor și al colindelor populare romînești se prezintă concretizat în formule net caracterizate.

2. Existența acelorași formule ritmice în dansurile și colindele romînești, deci în două genuri care nu mai au altă legătură puternică între ele decît un element atît de general răspîndit cum este ritmul, dovedește nu numai înrudirea dintre ele, ci și vechimea și chiar originea lor comună. Această origine ar putea fi împinsă, credem, cu sute dacă nu cu mii de ani în urmă, pe vremea cînd dansul, poezia și muzica erau nedespărțite în manifestările omului.

3. Fondul ritmic vechi este, după cum se prezintă în dansuri și în colinde, unitar pe întregul cuprins al țării noastre.

4. Avînd o vechime indiscutabilă și bucurîndu-se de o neîntreruptă tradiție, colindele pot alcătui, prin bogăția lor ritmică și melodică, punctul de plecare pentru cercetări care să ne ducă la o mai bună înțelegere a întregii noastre creații muzicale populare. Rămîne de văzut care alte genuri mai pot contribui la lămurirea acestei probleme.

---

[31] Această răspîndire este cea mai bună dovadă că formulele nu aparțin lumii greco-latine — a cărei terminologie am folosit-o uneori — decît teoretic, în realitate ele fiind mult mai vechi.

[32] Unele dintre aceste formule pot să fie întîlnite și în cîntecele romînești propriu-zise — mai ales cele specifice refrenelor, care pot fi întîlnite tot în refrene —, dar nu în aceeași proporție și cu aceeași frecvență ca în dansuri și în colinde.

## PRESCURTĂRI

*Bk.*, *Bihor* = Bartók, Béla: *Cîntece poporale romînești din Comitatul Bihor.* Academia Romînă, *Din viața poporului romîn*, *XIV*, Socec, București, 1913.

*Bk. Colinde* = Bartók, Béla: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder).* Universal Edition, Viena, 1935.

*Br.*, *Colinde* = Breazul, G.: *Colinde*, „Cartea satului", nr. 21, Buc., f.a.

*Br. P. Carmen* = Breazul, G.: *Patrium Carmen*, *Contribuții la studiul muzicii romînești*, „Melos", Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul, I, Scrisul Romînesc, Craiova, [1941].

*Cocișiu, T. Mare* = Cocișiu, Ilarion: *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare* (Schiță monografică). Extras din *Monografia județului Tîrnava Mare*, Tip. Miron Neagu, Sighișoara, f.a.

*C.*, *Colinde* = Cucu, Gh.: *200 colinde populare.* Soc. Comp. Romîni, „Publicațiile Arhivei de Folclor", VI, București, 1936.

*Dr. Colinde* = Drăgoi, Sabin V.: *303 colinde cu text și melodie*, culese și notate de ... Ministerul Cultelor și Artelor, Comisiunea pentru arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical, 1, Scrisul Romînesc, Craiova, f.a.

*Dr. 122 mel.* = Drăgoi, Sabin V.: *122 melodii poporale din județul Caraș, îndeosebi din valea Almăjului*, culese și notate de ... din colecțiile arhivei fonogramice a Ministerului Cultelor și Artelor, extras din *Omagiu lui Constantin Kirițescu.* Cartea Romînească, București, f.a.

*Dr.*, *Belinț* = Drăgoi, Sabin V.: *Monografia muzicală a comunei Belinț*, 90 melodii cu texte culese, notate și explicate, „Melos", *Culegere de studii muzicale* scoasă de G. Breazul, III, Scrisul Romînesc, Craiova.

*Prichici*, *Moldova* = Prichici, Constantin Gh.: *125 melodii de jocuri din Moldova.* Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor, E.S.P.L.A., 1955.

*Ursu*, *Măguri* = Ursu, Dr. Nicolae: *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Măguri* (jud. Cluj). Edit. Regionalei Bănățene a „Astrei", Timișoara, 1940.

*C. de viteji* = *Vechi cîntece de viteji.* Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor, E.S.P.L.A., 1956.

*100 mel. Ardeal* = *100 melodii de jocuri din Ardeal.* Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor, E.S.P.L.A., 1955.

## THE RHYTHMIC KINSHIP OF DANCE AND CAROL TUNES

The theme of the present essay is the connection between dance and carol, two genera of Rumanian folk creation which, at first sight, seem to be in no ways related. The element upon which the author grounds his assertion is the kinship of rhythm. Referring to the early syncretism of music, poetry and dance, the author points out that until recently carols — the same as other folk customs — were accompanied by dances. This is the reason why certain dance tunes circulate with carol-texts and some carol melodies are played at dances.

To demonstrate the rhythmic relationship between carol and dance, the author analyzes a series of rhythmic patterns occurring both in dance steps and in carols. These examples clearly demonstrate the close affinity between the two genera. In spite of the fact that there are patterns that occur either only in dance steps or only in carols and though some of the rhythmic forms are not equally frequent in the two above mentioned genres and vary also within the same genre in different regions, the author stresses the incomparably greater frequency of patterns common to both, which goes to prove the undeniable rhythmic kinship of the two genres.

The author calls the attention upon the occurrence of several of these rhythmic patterns also in compositions of other nations; he points out however to the peculiar utilization of these patterns in Rumanian songs.

From the above considerations the following conclusions are drawn :

1. The rhythm in Rumanian dances and carols is expressed in definite characteristic patterns.

2. The existence of the same rhythmic formulae in both dances and carols proves not only their kinship but also their ancientness and potential common origin.

3. The old rhythmic patterns, such as occur in dances and carols, are met with throughout the territory of Rumania.

4. In view of their incontrovertible ancientness and their uninterrupted tradition, carols may constitute — by their rich rhythmic and melodic variety — the starting point for researches leading to a deeper understanding of the entire Rumanian folk musical creation in existence today.

# DIMITRIE CANTEMIR ETNOGRAF ȘI FOLCLORIST

ADRIAN FOCHI

## I

Dimitrie Cantemir este cel mai strălucit reprezentant al culturii noastre vechi. Trăind la răspîntia dintre cultura orientală și cea occidentală a vremii, el a reușit să dea o sinteză originală a marilor curente care se întretăiau în capitala imperiului otoman. Fecund și multilateral, în opera sa el îmbrățișează cele mai variate domenii de activitate științifică și culturală. Istoric, geograf, filozof, teolog, muzicolog, prozator, Cantemir depășește tot ceea ce se crease pînă atunci la noi și, în anumite discipline, este un precursor și pentru alte popoare. Bogata sa activitate politică (capuchehaie la Sublima Poartă, de două ori domn al Moldovei, senator al imperiului rus și consilier privat al țarului Petru cel Mare), precum și rodnica sa activitate în domeniul istoriei, au făcut ca în primul rînd istoricii să se ocupe de viața și de opera lui. Și era desigur normal să fie așa. Actul cel mai de seamă al politicii sale și al politicii romînești de la începutul secolului al XVIII-lea a fost alianța cu Rusia lui Petru cel Mare, în care vedea pe dezrobitoarea popoarelor balcanice din îndelungata și umilitoarea stăpînire turcească; cea mai de seamă lucrare a lui, care i-a adus gloria și respectul posterității este *Istoria imperiului otoman*. Dar dincolo de această lucrare, însăși evoluția sa spirituală îl ducea către studiul istoriei, știință care trebuia să fie pentru el cea de-a doua armă cu care să apere drepturile poporului său, după ce prima fusese frîntă la Stănilești. Și deși opera sa geografică a făcut obiectul de cercetare a geografilor noștri, cea filozofică a filozofilor noștri, cea literară a istoricilor noștri literari, a esteticienilor și lingviștilor noștri, cea muzicală a muzicologilor noștri, punctul de vedere al istoricilor pare să se fi impus cel mai mult, Cantemir fiind foarte puțin cunoscut în cercurile largi ca altceva decît istoric. Aproape necunoscută rămîne activitatea sa în domeniul etnografiei și folclorului, cu toate că aproape toți cercetătorii care s-au ocupat cu studiul vieții și operei sale recunosc importanța acestui aspect al muncii sale științifice. Cea mai nouă lucrare despre D. Cantemir ajunge chiar la concluzia că nu valoarea literar-estetică a operelor sale, că nici discuțiile și argumentările sale istorice nu pot supraviețui, — și noi adăugăm că nici ideile sale filozofice și teologice, precum nici ingenioasele salenăscociri muzicale, — ci numai acea parte a operei sale care este o mărturie vie a vieţii poporului romîn în vremea sa şi a vieţii popoarelor orientale de care s-a ocupat[1]. Afirmaţia de mai sus scoate în evidenţă tocmai aspectul etnografic şi folcloric al operei lui D. Cantemir.

Pînă acum, trei cercetători[2] au abordat în chip deliberat problema valorii etnografice şi folclorice a operei lui D. Cantemir. Primul studiu de acest gen a apărut în 1941 şi se datoreşte cercetătoarei Alecu Niculina[3]. După cum o mărturiseşte şi titlul, lucrarea are în vedere numai o singură operă a lui D. Cantemir şi anume *Descrierea Moldovei.* Cercetătoarea şi-a limitat studiul la această singură operă, însă nu depăşeşte caracterul superficial al unei lucrări descriptive. Numai în două rînduri face cîte o observaţie personală, o dată, atunci cînd stabileşte prioritatea preocupărilor folclorice şi etnografice ale lui D. Cantemir în ţara noastră şi, a doua oară, atunci cînd constată că principele moldovean a reţinut numai acele aspecte ale folclorului nostru care se leagă de viaţa practică a poporului, adică : datinile, obiceiurile şi credinţele, nepreocupîndu-se de semnalarea elementelor „care ar oglindi partea poetică a vieţii omului simplu de la ţară, cuprinzînd : poezii, tradiţiuni sau legende"[4]. Caracterul pur descriptiv al lucrării reiese şi din faptul că autoarea urmăreşte în totul schema operei lui D. Cantemir, fără să încerce regruparea faptelor după criteriile moderne impuse de cercetarea etnografică şi folclorică. Astfel, autoarea rezumă cap. 17—19 din cartea a II-a, insistînd cu precădere asupra materialului de caracterizare etnopsihologică a poporului moldovean şi asupra riturilor de nuntă pe care le reproduce în ordinea indicată de Cantemir, transcriind şi oraţia de nuntă pe care o comentase anterior şi N. Cartojan[5]. Numai două pagini (317—318) sînt consacrate credinţelor poporului. Aprecierile de etnopsihologie puteau lipsi din studiul de care ne ocupăm, fără pagubă pentru structura lucrării, în nici un caz nu aveau dreptul să fie tratate cu atîta grabă tocmai acele informaţii care luminează fondul mentalităţii populare romîneşti de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi pentru a căror semnalare trebuie să rămînem recunoscători învăţatului principe. După ce aminteşte numai unele din personajele demonice ale mitologiei populare romîneşti şi de asemenea numai unele din obiceiurile şi credinţele menţionate în *Descrierea Moldovei*, autoarea încheie amintind că D. Cantemir „avea serioase preocupări folclorice şi cunoştinţe adînci în acest domeniu"[6], şi probează cele afirmate, trimiţîndu-ne la lucrarea *De religione mahomedica* (sic !), cunoscută autoarei numai prin intermediul unei extrem de sumare descripţii. Nu greşim dacă afirmăm că cel ce vrea să cunoască valoarea folclorică a *Descrierii Moldovei* trebuie să meargă la lucrarea lui Cantemir şi să evite lucrarea analizată de noi mai sus.

---

[1] Panaitescu, P. P. : *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera.* Bucureşti, 1958, p. 257—258.

[2] Nu vom trece aici însemnata lucrare descriptivă a lui Burada, T.T. ; *Tanz und Spiel bei den Rumänen,* publicată în „Das literarische Rumänien", Bucureşti, an. 1 (1889), nr. 3, p. 107—117, în care autorul face uz de informaţia lui D. Cantemir, luînd poziţie critică uneori, deoarece, deşi lucrarea este scrisă de un etnograf şi folclorist apreciat, el nu face totuşi un studiu asupra operei lui D. Cantemir. Nu analizăm nici lucrarea lui Petrescu Nicolae : *Aspecte etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir*, publicată în „Probleme de geografie", an. 2 (1955), p. 7—17, întrucît este departe de a aduce o contribuţie utilă la studiul problemei. Însuşi titlul lucrării este mai larg decît conţinutul ei, autorul ocupîndu-se exclusiv de *Descrierea Moldovei.* Cercetătorul insistă cu precădere asupra unor aspecte pseudo-folclorice, cum ar fi ceremonialul de curte sau elementele de etnopsihologie cuprinse în lucrarea principelui moldovean, acordînd faptelor etnografice propriu-zise o atenţie întîmplătoare, fără a le cerceta sub raportul autenticităţii şi veracităţii lor. De altfel, întreaga cercetare este lacunară, iar autorul nedrept cu Dimitrie Cantemir.

[3] Alecu, Niculina : *Valoarea folklorică a Descrierii Moldovei de Dimitrie Cantemir.* „Preocupări literare", an. 6 (1941), p. 312—318.

[4] *Ibidem,* 318. În modul dihotomic de a pune problema, se simte influenţa clasificării lui O. Densuşianu. Vezi : *Folklorul. Cum trebuie înţeles.* Bucureşti, 1910, p. 16.

[5] Cartojan, N. : *Cărţile populare în literatura romînească.* Vol.II, *Epoca influenţei greceşti,* Bucureşti, 1938, p. 225.

Cea de-a doua lucrare ce valorifică elementele folclorice şi etnografice din opera lui D. Cantemir a apărut în 1953 şi se datoreşte lui Al. Bistriţeanu[7]. Studiul este mult mai cuprinzător decît primul, avînd ca obiectiv aflarea trăsăturilor de profunzime din opera lui D. Cantemir şi a lui N. Bălcescu. Autorul nu se limitează la cercetarea unei singure opere a lui D. Cantemir, ci angajează discuţia pe temeiul analizei a trei din cele mai însemnate opere ale sale (*Hronicul*, *Descrierea Moldovei* şi *Istoria Ieroglifică*). Din capul locului, lucrarea cîştigă în perspectivă şi anvergură. După o scurtă introducere în care exploatează unele date biografice caracteristice pentru definirea personalităţii istoricului şi pentru descoperirea aderenţei sale la elementul folcloric, Al. Bistriţeanu cercetează atitudinea lui Cantemir faţă de legenda şi tradiţia populară, comparîndu-l cu cronicarul Ion Neculce[8]. Credem că cercetarea ar fi cîştigat în adîncime dacă procesul de comparare nu se oprea aici, ci l-ar fi înglobat şi pe celălalt mare contemporan al său, stolnicul Constantin Cantacuzino. Din celelalte manifestări populare descrise de D. Cantemir, Al. Bistriţeanu reţine elementele de coregrafie, riturile din ciclul vieţii omeneşti, riturile magice (căluşarii, descîntecul, paparuda), unele elemente de mitologie populară, apreciind cu această ocazie şi cîteva din etimologiile reuşite ale lui D. Cantemir şi unele elemente rituale din ciclul anului etnografic (drăgaica, colinda, turca). Concluzia autorului e însă prea largă ; el atribuie lui D. Cantemir o viziune sincretică asupra folclorului, ceea ce anticipează cu mult asupra teoriei şi practicii disciplinei[9]. Dincolo însă de documentul folcloric sau etnografic oferit de D. Cantemir, autorul, mergînd pe linia unor alţi cercetători înaintaşi, din seria celor care s-au ocupat cu studiul valorii artistice a prozei cantemireşti, găseşte că opera lui D. Cantemir este străbătută de filonul bogat de consecinţe artistice al canonului popular, fie cînd este vorba de sensul paremiologic al scrierilor sale, fie cînd utilizează direct imagini şi tehnica de versificaţie populară (rimele în genitiv, în perfectul simplu şi în imperfect, cadenţa populară a versului, imagini din blesteme etc.). Lucrarea se resimte de poziţia istoricului literar, comentariul autorului neurmărind analiza faptului etnografic și folcloric în sensul stabilirii valorii sale documentare, a veridicității conținutului său și a evoluției sale istorice. Este însă incontestabil că lucrarea lui Al. Bistrițeanu reprezintă o totalizare modernă a celor mai elocvente trăsături din scrisul lui D. Cantemir. Folcloristul și etnograful vor trebui să ducă mai departe, adîncind în cadrul legilor caracteristice disciplinelor, unele din constatările sale valoroase.

---

[6] Alecu, Niculina : *op. cit.*, p. 318.

[7] Bistriţeanu, Al. : *Creaţia populară ca preocupare şi inspiraţie la D. Cantemir şi N. Bălcescu*. „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", an. 2 (1953), p. 23—54.

[8] *Ibidem*, p. 40.

[9] *Ibidem*, p. 31.

Cea de-a treia lucrare a apărut în 1955 și aparține lui Florea Bobu Florescu[10]. Autorul își limitează cîmpul de investigație la *Descrierea Moldovei*, însă cercetarea sa are ca obiect depistarea elementelor etnografice și analiza lor din punct de vedere etnografic, acționînd asupra materialului cu metodele științifice adecvate. Deci pentru prima dată întîlnim o cercetare al cărui punct de vedere coincide cu natura obiectului de studiu și cu mijloacele specifice de investigare. Autorul mărturisește că nu cercetează absolut toate elementele etnografice din *Descrierea Moldovei*, ci se ocupă numai cu studiul unor aspecte din cultura spirituală („jocuri, ceremonia nupțială, ceremonii agrare și unele obiceiuri") [11], care au un miez narativ, încercînd să arate în ce măsură acest miez este veridic și sub ce formă s-a păstrat pînă astăzi. Meritul lucrării este de a fi subliniat cu putere un fapt ce nu fusese pînă atunci remarcat și anume concepția științifică a lui D. Cantemir față de fenomenul etnografic și folcloric. Faptul că în opera sa consemnarea elementului etnografic devine conștientă, că poziția sa față de problemă este strict științifică în limitele epocii, că are viziunea faptelor în perspectivă istorică, fac din principele moldovean unul din întemeietorii etnografiei, din moment ce, așa-zisul părinte al acestei discipline, Joseph Lafitau, încă mulți ani după apariția *Descrierii Moldovei*, nu avea înțelegerea fenomenelor etnografice[12]. În continuare, autorul nu face altceva decît să-l repună pe D. Cantemir în drepturile pe care știința burgheză i le-a uzurpat, nu prin contestare directă ci printr-o conspirație a tăcerii. Analizînd afirmațiile lui D. Cantemir referitoare la jocuri, cercetătorul uzează de o largă informație bibliografică, legînd unele date arheologice (civilizația Cucuteni) de formule coregrafice mediteraneene (ballo tondo). Am accentuat asupra acestui mod de a proba veridicitatea afirmațiilor lui D. Cantemir, deoarece în cea mai mare măsură, autorul evită documentul bibliografic, substituindu-i observații și experiențe proprii de teren (Pipirig, Vama, Fundul Moldovei, Neagra Șarului, Corbi-Muscel, Vidra-M. Apuseni, Rodna, Țara Oltului, Țara Hațegului și mai ales zona sa de baștină, Timocul), ceea ce poate constitui și un plus dar și un minus în cuprinsul demonstrației. În cadrul ritualului de nuntă, autorul rectifică eroarea de interpretare și traducere a lui Gh. Adamescu, Al. Papiu-Ilarian-Hodoș, în ceea ce privește sensul actului de a arunca asupra mirilor bani, nuci și hamei uscat[13]. Cercetînd ceremoniile agrare descrise de D. Cantemir, autorul constată că istoricul nu a subliniat elementul de fecunditate cuprins în datina drăgaicii (cununei) [14]. Paparuda îi oferă prilejul de a face considerații de natură istorică : pe vremea lui D. Cantemir, haina de frunze îmbrăca tot corpul executantului, pe cînd astăzi, pe aproape întreaga zonă unde e reprezentată, recuzita se rezumă numai la o coroană şi un brîu de bozii şi alte buruieni [15]. Se mai opreşte asupra căluşului şi asupra cîtorva credințe şi superstiții legate de joimărițe şi ursite. Confruntările acestea au avut darul de a-l convinge pe autor de excepționala valoare documentară a scrierii lui D. Cantemir şi reuşesc în mare măsură, să comunice şi cititorilor aceeaşi convingere.

---

[10] Bobu Florescu, Florea: *Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir Descriptio Moldaviae.* „Studii și cercetări de istoria artei", an. 2 (1955), nr. 1—2, p. 15—25.

[11] *Ibidem*, p. 17.

[12] *Ibidem*, p. 15.

[13] *Ibidem*, p. 19—21.

Cu trecerea în revistă a lucrărilor acestor trei cercetători, am epuizat tot ce s-a scris la noi cu scopul mărturisit de a pune în valoare aspectul etnografic şi folcloric al operei lui D. Cantemir. Sînt numeroşi cercetătorii care, urmărind valorificarea altor aspecte ale operei învățatului principe, au atins, mai mult sau mai puțin incidental, şi acest aspect al operei sale. Asupra acestora nu ne oprim aici, unde am încercat schițarea situației actuale a problemei, ci ne vom opri, ori de cîte ori va fi nevoie, în cuprinsul lucrării noastre, făcînd parte dreaptă tuturor celor care au contribuit la conturarea, în perspective juste, a problemei.

Dacă stăm deci să apreciem cele de mai sus, nu se poate să nu ne surprindă faptul că, din punctul de vedere care ne interesează, s-a spus atît de puțin despre D. Cantemir. În general, opera care a trezit un interes mai sensibil este *Descrierea Moldovei*, la care au fost adăugate, aşa cum s-a văzut, *Hronicul* şi *Istoria ieroglifică*. A mai fost menționată, în treacăt, şi o altă lucrare a lui D. Cantemir, despre religia mahomedană, în care se ştie că se află de asemenea material etnografic şi folcloric. Niciodată pînă acum, la întocmirea unei lucrări de acest gen, nu au fost luate în considerare toate operele învățatului moldovean, cu toate că se bănuia, sau se ştia chiar, că toate cuprind material de mare interes pentru etnografia şi folcloristica noastră. Numai cercetînd întregul material, se poate aprecia importanța pe care D. Cantemir a acordat-o argumentului etnografic şi folcloric în cadrul celorlalte argumente de care s-a folosit la întocmirea operelor sale şi ne putem da seama de concepția care a stat la baza muncii sale ştiințifice. Este clar că D. Cantemir n-a fost un etnograf şi un folclorist în accepția actuală a acestor termeni, că el nu a urmărit aceleaşi scopuri pe care le urmăresc folcloriştii şi etnografii de azi, că nu a folosit metodele întrebuințate azi. Pentru el, disciplinele, care de altfel nici nu fuseseră încă constituite, serveau ca simple *ancillae historiae sive geographiae*, iar argumentele oferite de ele aveau o poziție subsidiară față de argumentele îndeobşte folosite de un istoric-geograf (cronici, istorii, documente, epigrafie, numismatică etc.). Dar chiar atunci cînd s-a analizat conținutul uneia sau alteia din operele lui D. Cantemir, nu au fost cercetate toate faptele la care se referă mențiunile sale, ci cercetătorii s-au oprit numai la cele ce li s-au părut mai importante, ceea ce face ca pînă în momentul de față să nu avem inventarul tuturor fenomenelor etnografice şi folclorice nici măcar pentru o singură operă a sa.

---

[14] Bobu Florescu, Florea ; *op. cit.*, p. 21—23.

[15] *Ibidem.*

În felul acesta, informații care de mult ar fi trebuit să intre în circuitul normal al bunurilor științifice, sau stau îngropate în tomurile, din păcate puțin cercetate, ale operei sale, sau dacă sînt uneori utilizate nu-și capătă întreaga valoare la care au dreptul. Abia după cunoașterea amănunțită a întregului material documentar, după cunoașterea surselor de informare folosite de autor, după compararea istorică a faptelor menționate de el, se va putea stabili importanța reală pe care informația sa etnografică și folclorică o poate avea pentru etnografia și folcloristica noastră. Și aici trebuie să mai subliniem ceva, un fapt pe care cercetătorii noștri l-au lăsat în seama celor străini, iar aceștia în seama celor ai noștri, și în consecință nu a fost pus încă în lumina trebuitoare. O foarte mare parte din opera lui D. Cantemir se ocupă de problemele lumii orientale, lume în care și-a petrecut o mare parte din viață, pe care a cunoscut-o mai bine decît mulți dintre contemporanii și chiar urmașii săi și despre care a scris tocmai lucrarea ce i-a dus faima cu mult dincolo de hotarele patriei sale. Este vorba de informația etnografică și folclorică referitoare la popoarele orientale, respectiv turcii și tătarii, care trebuie analizată și ea pentru a stabili contribuția sa la etnografia și folcloristica acestor popoare. Acestea sînt sarcinile care ne stau în față și pe care încercăm să le rezolvăm în prezenta lucrare, urmînd următoarea linie metodologică : inventarierea materialului etnografic și folcloric din întreaga operă a lui D. Cantemir, cercetarea izvoarelor folclorice ale materialului o dată inventariat, analiza istorică a materialului sub raportul autenticității și veridicității conținutului său, determinarea concepției științifice care a stat la baza utilizării acestui material în complexul operei sale și, în fine, importanța materialului pentru folcloristica și etnografia romînă și orientală.

## II

O primă problemă care se pune pentru folcloristul ce vrea să cerceteze opera lui D. Cantemir este de a vedea ce anume a reprezentat pentru învățatul moldovean argumentul folcloric și etnografic. Este știut că, înainte de toate, D. Cantemir a fost un istoric. Chiar și geografia sa se simte că este scrisă de un istoric [16]. Deci nu trebuie să vedem în el un etnograf sau un folclorist în adevărata accepție a cuvîntului, ci numai să folosim materialul folcloric și etnografic din opera sa. De bună seamă însă, acest lucru nu se poate face fără a cunoaște importanța pe care el însuși a acordat-o materialului ce ne interesează, fără a cunoaște calitatea probatorie, de argumentare științifică, pe care i-a conferit-o. Trebuie deci să vedem cum a reușit D. Cantemir să lege acest argument de concepția sa despre munca științifică a istoricului și de metoda corespunzătoare de lucru. Este prea cunoscut acel pasaj din *Hronicul* său în care el definește atitudinea generală față de munca științifică ; dar deși atît de cunoscut, nu credem că este inoportun a-l reproduce aici, de vreme ce este una din cele mai luminoase profesii de credință pe care le putem descoperi în cultura noastră. El spune că „sufletul odihnă nu poate afla, pînă nu găsește adevărul, carile îl cearcă, ori cît de departe, și ori cît de cu trudă i-ar fi a-l nimeri"[17]. Pentru probarea acestui adevăr, D. Cantemir se serveşte şi de etnografie şi folclor. Astfel, tot în *Hronic*, el afirmă următoarele : „Aşijderea de lucrurile, carile în vremile stăpînitorilor, din descălecatul ţării Moldovei, cel vechi, pînă la vremile noastre s-or fi tîmplat, de starea şi pusul locului ei ; de aşezămîntul aerului, bişugul pămîntului, ocolitul hotarelor, şi de altele, carile spre folosul vieţii omeneşti caută ; şi încă şi obiceele, legea, ţerămoniile politiceşti şi bisericeşti, şi de altele carile spre orînduiala şi cinsteşia omenească stăruesc, pre cît în putinţa slabei noastre ştiinţă va fi, să-i adeverim"[18]. Pasajul acesta este pentru noi de o importanţă centrală, deoarece pe lîngă faptul că exprimă cel mai complet concepţia sa despre istorie, pune în discuţie planul, cu neînsemnate modificări, al *Descrierii Moldovei.* Pasajul cuprinde două idei principale ; el promite să se ocupe întîi de acele fenomene social-politice „care caută spre folosul vieţii omeneşti" şi apoi de cele „care stăruesc spre orînduiala şi cinsteşia omenească". Alături deci de fenomenele sociale şi economice care constituie baza orînduirii sociale, el se va ocupa şi de fenomenele de suprastructură, prin care înţelege obiceiurile, credinţa şi ceremoniile politice şi religioase, plus alte fenomene culturale pe care nu le numeşte, dar pe care le putem deduce din opera sa. Acest mod de a vedea lucrurile este deosebit de cuprinzător, istoria lui nemaifiind o simplă istorie pragmatică, ci o viziune complexă şi multilaterală a vieţii unui popor. Acelaşi lucru îl va face pentru moldovenii săi atunci cînd va vorbi despre istoria lor, şi tot aşa va face şi pentru turcii asupritori, cînd se va ocupa de istoria acestora. Citatul nu ne arată însă ierarhia pe care acest argument îl are printre multele argumente de care se serveşte istoricul. Or, un alt pasaj ne dă răspuns şi la această întrebare : „deşi [ţările romîneşti] groazei lumii, împărăţiei turcului, bani a da obligate sînt, însă bisericile, legea, judecăţile, obiceele, nesmintite şi nebetegite şi le-au păzit"[19], ceea ce vrea să spună că dacă situaţia politică a statului nu permite o apreciere justă asupra poporului respectiv, poporul trebuie caracterizat prin instituţiile sale şi prin fenomenele specifice ale culturii sale. Respectiv, atunci cînd argumentele de ordin pur istoric lipsesc, trebuie să recurgem la argumentul etnografic şi folcloric, singurele în măsură se ne lumineze asupra vieţii poporului aceluia. Şi continuînd a vorbi despre romîni, rezumă o vorbă a cronicarului Toppeltin, împingînd concluziile pînă dincolo de limita adevărului istoric, şi spune : „adecă precum de pe grai, de pe port, de pe obicee, şi de pe alte lucruri de casă şi de oaste, îi cunoaşte, precum adevăraţi oameni de Italia, şi romani să fie"[20]. Este evident că această afirmaţie nu corespunde realităţii, deşi D. Cantemir nu şi-a precupeţit sforţările pentru descoperirea acelui adevăr din care făcea ţinta întregii sale vieţi. Iată acum ce spune el despre felul în care trebuie să se facă uz de acest argument : „avînd a descrie obiceiurile moldovenilor, lucru necunoscut de nimeni sau de puţini dintre străini, iubirea de patrie ne porunceşte a lăuda neamul în care ne-am născut şi a recomanda pe locuitorii ţării noastre de origine ; de altă parte, iubirea adevărului se opune şi opreşte a lăuda faptele pe care dreapta judecată ne sfătuieşte a le critica. Ar fi mai de folos pentru patrie, dacă locuitorii şi-ar pune înaintea ochilor cu sinceritate viciile în care se bălăcesc, decît dacă s-ar înşela înşişi printr-o blîndă linguşire şi printr-o scuză iscusită, încît să creadă că bune sînt faptele lor, pe care le critică toată lumea deprinsă cu moravuri mai alese"[21]. Şi concepţia aceasta despre rolul educativ al muncii istoricului merge accentuîndu-se din ce în ce : dacă lauda exagerată a propriului său popor este considerată ca fiind contrară adevărului şi periculoasă pentru soarta patriei, cu atît mai de condamnat este injuria adusă altui popor. El numeşte o asemenea atitudine din partea istoricului o boală. ,,Mai este şi altă boală cu carea zic, precum a lucrurilor scriitori, să fie pătimind ; adecă dragostea slavei neamului său, şi din potrivă zavistia cinstei altuia, carele adevărat, nu puţin, calea adevărului spre rătăcirea minciunii a abate, pot"[22]. Credem că am reuşit cu aceste cîteva citate din opera sa să conturăm acel aspect al personalităţii marelui învăţat ce ne interesa. Sîntem însă obligaţi să mergem şi mai departe.

---

[16] Panaitescu, P. P. : *op. cit.*, p. 256—257.

---

[17] *Hronicul,* p. 139.
[18] *Ibidem,* p. 179.
[19] *Ibidem,* p. 107.
[20] *Ibidem,* p. 126.

Ideea de a se sprijini pe argumentul de ordin etnografic şi folcloric nu este proprie numai lui D. Cantemir. O găsim exprimată şi la Miron Costin[23], de unde o reia fiul său, Nicolae Costin[24], aproape textual, aşa cum o aflăm exprimată cu cea mai mare claritate şi în opera celuilalt strălucit contemporan al său, stolnicul Constantin Cantacuzino. Acesta zice : ,,Cu greu, zic, foarte-mi iaste, de vreme ce nu aflu eu pînă acum, măcar cît am ostenit, cît am cercat, cît am întrebat şi de ştiuţi şi de bătrîni, domiriţi şi înţelepţi şi în tot chipul m-am trudit şi pentru alte părţi şi cu cheltuială am nevoit, că doar aş fi aflat vreun istoric, carele şi de ţara aceasta, de începătura ei şi de lăcuitorii ei şi domnitorii ei, carii cît şi cum s-au purtat şi de obiceaiurile lor şi de legile ei şi de altele multe ce întrînsa să vor fi aflat, carele să scrie pe amăruntul toate, şi cu deadinsul, precum de alte ţări fac şi scriu pe larg toate"[25]. Cum se vede, şi pe el l-au interesat obiceiurile poporului pentru care scria istoria, el are însă faţă de aceste elemente o poziţie bine precizată, caracterizată printr-o prudenţă extremă. Astfel, el scrie : ,,Însă nu zic că den om în om n-au rămas şi aici nişte spuneri şi nişte poveşti, mai vîrtos bătrînii ce povestesc de cele ce au fost. Ci şi acelia foarte slab lucru iaste şi primejdie de a le crede, pentru că de multe ori s-au luat seama, că de un lucru numai, doi într-un chip nu povestesc, ci unul una, altul alta băsnuiaşte. Unde nici de la acealea nici o adevărată ştiinţă n-avem, nici din cîntecele care vestesc de vitejii, au de alte fapte ale domnilor şi a altor vrednici oameni, ce au lucrat, cari dupe la lăutari şi dupe la alţi căntători auzim, putem şti cevaş ales. Că şi acelia nu numai ce au laudă mai multă, au hulesc decît cele ce au fost, ci şi foarte împrăştiiat şi prea pe scurt pomenesc lucru şi făr de nici o orînduială sau tocmeală" [26]. De asemenea, problema argumentării etnografice şi folclorice s-a pus şi pentru Ion Neculce. Celebrele sale *O samă de cuvinte* sînt precedate de următoarea introducere : „O samă de cuvinte ce sîntu audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrîni, şi în letopiseţu nu sînt scrise, ce s-au scris aice, după domnia lui Ştefăniţă-vodă, înaintea domniii Dabijii-vodă. Deci cine va ceti şi le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară va fi bine ; cine precum îi va fi voia, aşa va face" [27]. Dar numai în aparenţă Ion Neculce îl lasă pe cititor să aprecieze el însuşi veracitatea elementului legendar transmis de el, deoarece cu privire la alte legende el este categoric pentru utilizarea materialelor tradiţionale : „Iar pentru Dumbrava Roşie cum au arat-o Bogdan-vodă cu leşii, Miron logofătul au lăsat de n-au scris. Dar acee dzicu să nu fie basnă. Şi pentru neamul Movileştilor, şi cum li s-au numit acest nume, dintru Ştefan-vodă cel Bun, Moghila, iar nu-i basnă. Şi altele multe n-or fi ştiut istoricii streini, ca să le pomenească toate" [28]. Aşadar, el încearcă o selecţie a materialelor tradiţionale şi în acest proces se conduce după o regulă precisă : „Că mulţi istorici streini, de alte ţări, nu le ştiu toate cîte se fac într-alt pămîntu. Tot mai bine ştiu cei de locu decît cei streini, însă ce să face în viiaţa lor, iară nu în delungate vremi, iar istoriile cele vechi mai bine le ştiu istoricii, că le au scrisă, iar nu audzite" [29]. Vedem deci că toţi cronicarii care au scris în jurul anului 1700, mai mult sau mai puţini contemporani cu D. Cantemir, îşi pun aceeaşi problemă a locului pe care argumentul etnografic şi folcloric îl poate avea printre celelalte argumente de care s-au servit la întocmirea lucrărilor lor. Preocuparea aceasta este generală. Astfel, într-o descriere a Ţării Romîneşti, scrisă de un anonim, la distanţă de numai 20 de ani de cea a lui D. Cantemir, se vădeşte aceeaşi idee, istoricul geograf făcînd etnopsihologie, scuzînd o sumă de defecte ale poporului „din lipsirea meşteşugurilor iar nu din grosimea minţilor" [30], descriind obiceiurile, mai cu seamă a celor de ceremonial şi oferind legenda stemei ţării (Negru-Vodă şi corbul) [31] în capitolul *pentru pecete*. Dacă la noi în ţară maniera era generală, nu e mai puţin adevărat că ea era generală şi în lumea ştiinţifică a vremii. O găsim în memoriile lui *sieur de la Croix* pe care le-a cunoscut şi D. Cantemir [32], la cronicarii poloni St. Sarnicki şi mai ales Martin Cromer [33], la cronicarul Toppeltin, aşa cum am arătat mai sus, la învăţaţii de la Constantinopol [34], al căror elev a fost D. Cantemir, aşa că ne aflăm într-un vast curent ştiinţific a cărui influenţă este sigur că a suferit-o şi învăţatul moldovean. El nu este, sub acest raport, rupt de tradiţia locală şi nici de atmosfera ştiinţifică a vremii. Ceea ce însă îl deosebeşte de ceilalţi, este sistemul coerent de gîndire şi amploarea utilizării critice a materialului tradiţional.

---

[21] *Descrierea*, II, 17 (163). La *Descrierea Moldovei* am adoptat un sistem de citare aparte, menţionînd cartea şi capitolul şi punînd între paranteze numărul paginii din ediţia lui Gheorghe Adamescu, pentru a se putea controla toate celelalte ediţii apărute ulterior.

[22] *Hronicul*, p. 177. Este în fond parafraza unui aforism pe care-l oferă în *Istoria ieroglifică*, p. 285 : ,,zavistnicii pentru răul altora, decît de binele său, mai mult se bucură".

[23] *De neamul moldovenilor. Din ce ţară au ieşit strămoşii lor.* Ed. C. Giurescu, Bucureşti, 1914, p. 14 (obiceiurile asemănătoare cu cele ale italicilor), p. 49 (analizînd elemente de port popular după Toppeltin), p. 51 (obiceiul de a se tunde al ardelenilor), p. 52 (obiceiul închinării paharului la mese), p. 52 (obiceiul de a boci la înmormîntare).

[24] Costin, Nicolae : *Letopiseţul ţării Moldovei dela zidirea lumii pînă la 1601.* Ed. Ioan St. Petre, Bucureşti, 1942 p. 42 (obiceiul de a asculta cîntece la mesele domneşti), p. 111 (obiceiurile asemănătoare cu ale italicilor), p. 142 (analizînd aceleaşi elemente de port popular după Toppeltin), p. 139 (obiceiul de a se tunde al ardelenilor).

[25] Constantin Cantacuzino, Stolnicul : *Istoriia Ţării Romîneşti.* Ed. N. Cartojan şi Dan Simonescu, Bucureşti [1944], p. 3.

---

[26] Constantin Cantacuzino Stolnicul : *Istoriia Ţării Romîneşti*, p. 5.

[27] Neculce, Ion, : *Letopiseţul Ţării Moldovei* şi *O samă de cuvinte*. Ed. Iorgu Iordan, Bucureşti, 1955, p. 105.

[28] *Ibidem*, *Predoslovie*, p. 104.

[29] *Ibidem*.

[30] Iorga, N. : *Studii şi documente cu privire la istoria romînilor. III. Fragmente de cronici şi ştiri despre cronicari. O descripţie a Ţării Romăneşti*, Bucureşti, 1901, p. 52.

[31] *Ibidem*, p. 55.

Ceea ce mai rămîne de cercetat aici este problema autenticităţii faptelor respective, a criticii izvoarelor de ordin etnografic şi folcloric la D. Cantemir. Problema fusese pusă de Ion Neculce : veracitatea faptului tradiţional trebuie apreciată în perspectiva timpului ; pentru cele vechi te adresezi istoricului, pentru cele noi contemporanilor. Ideea aceasta n-o întîlnim şi la D. Cantemir, la el critica izvoarelor are alt aspect. În general, pentru materialul etnografic şi folcloric, D. Cantemir utilizează trei surse de informare, indiferent dacă acesta este un material romînesc sau oriental. Prima sursă este opera scrisă a diverşilor istorici, din care a preluat numeroase tradiţii şi legende. El citează astfel pe Bonfiniu, Tertullian, Orosius, Kedrenos, Rictiolus, şi pe umanistul romîn din Transilvania, Nicolaus Olahus [35] şi alţii. Cînd asemenea izvoare se contrazic, el notează ambele versiuni, fără aprecieri personale faţă de una sau alta [36]. Faţă de alte tradiţii el are însă şi poziţie critică. Aşa e cazul cu Miron Costin, referindu-se la numele şanţului numit *Troianul* [37], sau al lui Simion Dascălul, referindu-se la legenda denigratoare a lui Laslău craiul [38]. Cînd omite să noteze sursa unor anumite legende şi tradiţii, noi o putem descoperi fără prea multe dificultăţi [39]. Cea de a doua sursă de informaţie a lui D. Cantemir sînt contemporanii săi, de la care preia diverse materiale, fără însă a nota totdeauna de la ce persoană deţine informaţia. În două cazuri numai, el notează şi numele informatorului său. O dată notează numele „marelui camerier B...” al tatălui său, de la care deţine o informaţie relativă la descîntece [40], a doua oară menţionează numele lui *Preda Stambol*, din Ţara Romînească, ajuns sotnic la tîrgul Harcovului, de la care deţine o informaţie privitoare la legenda lui *Ler împărat* [41]. Această ultimă informaţie este foarte preţioasă pentru noi deoarece ridică problema acelor emigranţi care l-au însoţit după 1711 în Rusia şi de la care e foarte posibil să fi cules materiale atunci cînd scria *Descrierea Moldovei*. Faptul că citează o dată numele unei persoane din grupul emigranţilor, întăreşte ipoteza. Cunoaştem numele unei mari părţi din aceştia, însă nu putem şti ce anume datorează D. Cantemir fiecăruia dintre ei. Cunoaştem printre altele şi locul de baştină a celor mai mulţi dintre aceştia (15 familii de boieri din Ţara de Sus şi 29 de familii din ţinuturile serdăreşti de răsărit [42]), însă aceasta nu ne ajută în precizarea lucrului. Cert e însă că multe din informaţiile sale păcătuesc prin imprecizie şi neclaritate, ceea ce face să credem că nu le deţinea din sursă proprie, respectiv din observaţie directă, ci prin intermediul unor informatori adesea nenumiţi. Ar fi, de exemplu, interesant să ştim ce anume a preluat de la Ion Neculce, hatmanul său, care a transcris apoi atît de numeroase elemente folclorice la începutul letopiseţului său. Se pare însă că la aceste întrebări nu vom obţine niciodată răspunsul. Cea de a treia sursă de informaţie este observaţia directă a fenomenelor pe care le transcrie şi atunci cînd D. Cantemir recurge direct la ea, datele oferite de el sînt deosebit de precise şi meticuloase. Trăind aproape jumătate din viaţă la Constantinopol, el a avut ocazia să cunoască multe din obiceiurile, credinţele şi superstiţiile poporului turc şi este sigur că această contribuţie a lui la istoria culturală a turcilor se datoreşte propriilor sale observaţii. De altfel, în *Hronic*, el afirma textual că informaţiile sale nu sînt luate numai de la istoricii turci ci ,,şi din traiul nostru prin 22 de ani la poarta sultănească'' [43]. O selecţionare a acestui material nu s-a făcut încă deoarece textul latin original al *Istoriei imperiului otoman*, ca şi textul rusesc al *Sistemei religiei mahomedane* nu au fost accesibile cercetărilor [44]. Ştim astăzi cu precizie că D. Cantemir a preluat de la Ewliya Celebi (III, 16—7) tradiţia cu privire la Nastratin Hogea de pildă [45], pe care a răspîndit-o apoi în toată Europa în *Istoria imperiului otoman* [46], dar ştim tot atît de sigur că obiceiul turcilor dobrogeni de a serba la fel ca şi romînii pe Sf. Foca este o informaţie pe care el o deţine din propria sa observaţie şi experienţă [47]. Dacă sursele sale de informare nu pot fi cunoscute în stadiul actual al cercetărilor, singura operaţie pe care o putem întreprinde cu folos este confruntarea afirmaţiilor sale cu realitățile corespunzătoare din vremea sa ori de mai tîrziu și anticipînd asupra unor concluzii ale acestei lucrări putem afirma că de cele mai multe ori această confruntare este favorabilă lui D. Cantemir. Problematica materialului romînesc este de asemenea dificilă. D. Cantemir a trăit mai puțin de 50 de ani. Din aceștia, 22 i-a petrecut în Turcia și 12 în Rusia, deci circa 34 de ani el a fost departe de țară. Rămîn deci numai circa 16 ani în care a putut cunoaște realitățile folclorice romînești. Dacă socotim însă că un an a fost prins cu treburile politice ale țării în cele două domnii ale sale, că alți cîțiva i-a petrecut la curte ca beizadea în timpul domniei tatălui său așteptînd să-l schimbe la Poartă pe fratele său Antioh, rămîn numai anii copilăriei în care el va fi putut cunoaște direct realitățile de care vorbeam. Dar și copilăria sa, cu toate rădăcinile răzeșești ale neamului său, a fost trăită la o curte boierească (tatăl său ajunsese ca prin meritele sale militare să intre în rîndul boierimii), așa încît contactul său direct cu poporul pare să fi fost destul de redus. Oricît ar fi de adevărat că rămînerea sa la Poartă n-a fost continuă (știm că el a venit în țară în 1699—1700 cînd s-a căsătorit cu fiica fostului domn muntean Șerban Cantacuzino [48], că a mai fost în țară și în 1704 [49] și poate și alte ori), rămîne cert faptul că D. Cantemir a trăit foarte puțin în țară și atunci într-un mediu deosebit de cel al țărănimii. Cu toate acestea el a arătat un manifest interes pentru viața țăranului, pe forțele căruia, mai tîrziu ca domn, a încercat să edifice viitorul stat centralizat al Moldovei [50]. Simpatia lui pentru țărani, mărturisită adeseori, și antipatia sa pentru boierimea exploatatoare sînt două aspecte esențiale care merg mînă în mînă, de-a lungul întregii sale opere. El afirmă undeva: ,,Aș zice că din toți muncitorii de pămînt cîți sînt în lume, cei mai săraci cu totul sînt țăranii moldoveni, dacă nu i-ar mîntui de sărăcie, cam fără voia lor, belșugul pămîntului și al semănăturilor'' [51]. Arată apoi modul inuman de comportare a boierului față de țăran. Boierul are libertatea de a-l bate pe țăran într-atîta încît acesta să-i ofere de bună voie obiectul rîvnit, pentru că nu i-l poate răpi pe altă cale, de omorît nu-l poate omorî, iar de vîndut nu-l poate vinde decît în cadrul comunității în care trăiește [52]. Tot așa arată că unii domni au trecut peste drepturile lor, obligîndu-i pe țărani să participe la distracțiile lor vînătorești, făcînd astfel ca țăranilor de abia să le mai rămînă ,,timp să-și cîștige hrana lor'' [53]. Într-altă parte, arată cum sub presiunea exploatării boierești, țăranii liberi și răzeșii au sărăcit, iar ,,nedreptatea boierilor i-a silit să îndure jugul șerbiei'' [54]. Acestea dovedesc, fără posibilitate de replică, că D .Cantemir a cunoscut viața țăranului, că acesta l-a interesat și că mai ales aspectul economic al țărănimii l-a preocupat îndeaproape. Și pare să fie destul de limpede că dacă unele din informațiile sale etnografice şi folclorice sînt amintiri din copilărie [55], altele, dimpotrivă, sînt rodul unui contact direct cu creaţia populară. Poate că nu este inutil să arătăm aici că în vremea lui nu în toate domeniile folclorului se iviseră diferenţieri generate de diferenţierea socială a vremii. Este suficient să cercetăm ritualul de nuntă din vremea lui, pentru a ne convinge de aceasta. Ritualul, aşa cum îl descrie el, se practică azi numai în rîndurile ţărănimii, pe vremea sa însă, obiceiul era generalizat şi la boieri şi la ţărani [56]. Şi este probabil că şi alte aspecte istorice ale folclorului nostru să fie într-aceeaşi situaţie. Ori care ar fi însă lucrurile, cantitatea şi calitatea materialului etnografic şi folcloric romînesc aflător în opera sa dovedesc că D. Cantemir a cunoscut mare parte a lui din proprie observaţie şi experienţă, aşa încît o afirmaţie ca cea a lui N. Iorga după care D. Cantemir ar fi fost un simplu călător în ţara sa, trebuie să fie pentru totdeauna înlăturată [57]. Pentru că dacă o operă de istorie poate fi întocmită şi numai după documente şi alte materiale, despre situaţia etnografică şi folclorică a unui popor nu se poate scrie fără o directă cunoaştere a vieţii poporului respectiv. Acest lucru devine clar tocmai în opera lui D. Cantemir.

---

[32] Vezi Mihordea, V. : *O descriere a Moldovei înainte de Cantemir.* „Revista istorică”, an. 23 (1937), p. 122—147.

[33] Panaitescu, P. P. : *op. cit.*, p. 151.

[34] *Ibidem*, p. 151.

[35] Vezi *Hronicul*, p. 146—147, p. 201—202, p. 289, p. 368—369, p. 375 etc.

[36] *Ibidem*, p. 333.

[37] *Ibidem*, p. 192.

[38] *Ibidem*, p. 136—138.

[39] Pentru tradiţia despre comorile lui Decebal, vezi Lambrino, Scarlat : *Rîul Sargetias şi tezaurele lui Decebal*, în *Inchinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani*, Cluj, 1931, p. 223—228, iar pentru legenda mîntuirii lui Traian, vezi cap. XXII. *Traiano nelle tradizioni e nelle leggende* din cel de al doilea volum al lucrării lui Paribeni Roberto : *Optimus Princeps.* Messina, 1927, p. 312—316 : la Ion Damaschinul, Paul Diaconul, Ioan Diaconul, Toma d'Aquino, Dante şi un cronicar bizantin anonim din sec. XII. La D. Cantemir, *Hronicul*, p. 83 şi p. 189 : tezaurele lui Decebal ; *Hronicul*, p. 195 : mîntuirea lui Traian.

---

[40] *Descrierea*, III, 1 (183).

[41] *Hronicul*, p. 217.

[42] Bedreag, C. G.: *Pohod na Charkov — 1711 sau însoţitorii Prinţului D. Cantemir în exodul din 1711*. ,,Studii şi cercetări istorice'', Iaşi, an. 18 (1943), p. 420—464.

[43] *Hronicul*, p. 435—436.

[44] Babinger, Franz: *Izvoarele turceşti ale lui Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, 1941, p. 11 [Extras din ,,Arhiva Romînească''].

[45] Bajraktarevič, Fehim: *Nasr al-Din. Encyclopédie de l'Islam*, III, Leiden-Paris, 1936, p. 936—938.

[46] Guboglu, M.: *Orientalistica romînă*. ,,Studii şi articole de istorie'', I, Bucureşti, 1956, p. 318.

[47] *Istoria imperiului otoman*, p. 310—311, nota 123.

---

[48] Adamescu, Gh.: *Notiță biografică despre D. Cantemir*, în *Descrierea Moldovei*, p. 18—19.

[49] *Hronicul*, p. 233 și p. 471.

[50] Panaitescu, P. P., *op. cit.*, p. 82—83, p. 161—163, p. 255.

[51] *Descrierea*, II, 16 (160—161).

[52] *Ibidem*, II, 16 (160).

[53] *Ibidem*, II, 9 (134).

[54] *Ibidem*, II, 16 (160).

## III

Material folcloric şi etnografic se găseşte, în cantităţi surprinzătoare, în două din lucrările sale, *Descrierea Moldovei* şi *Cartea despre sistemul sau starea religiei mahomedane*. Prima a fost în repetate rînduri cercetată, cea de a doua este aproape necunoscută. Dincolo de un succint rezumat al ei [58], conţinutul lucrării este quasi inedit. Singurul exemplar aflător la Biblioteca Academiei R.P.R.[59] pare să nu fi trezit interesul cercetătorilor. În afară de aceste două lucrări, un bogat material se mai găseşte în *Istoria imperiului otoman*, în *Hronic* şi în *Istoria ieroglifică*. Neglijabil este materialul din *Divan* şi *Vita Constantini Cantemiri*, cu toate acestea ne vom ocupa şi de el. Celelalte opere ale sale nu prezintă interes pentru cercetarea noastră.

De la bun început se cere o precizare cît priveşte bogatul material aflător în aceste lucrări. Atenţia lui D.Cantemir s-a îndreptat asupra fenomenelor etnografice şi folclorice referitoare la romîni întîi şi la turco-tătari într-al doilea rînd. În timp ce prima categorie de material a fost mai mult sau mai puţin cercetată, cea de a doua nu şi-a găsit încă cercetătorul. Lucrarea de faţă încearcă să epuizeze problema în ambele direcţii şi să pună la îndemîna cercetătorilor de istorie folclorică şi etnografică întreaga zestre de material aflător în opera lui D.Cantemir, atît materialul romînesc cît şi cel oriental.

---

[55] Bistriţeanu, Al. : *op. cit.*, p. 25.

[56] Cartojan, N. : *op. cit.*, p. 225.

[57] Cheresteşiu, V. : *Marele învăţat, om politic şi luptător activ pentru prietenia romîno-rusă, Dimitrie Cantemir.* „Studii”, an. 6 (1953), nr. 4, p. 75.

[58] Ciobanu, Ştefan : *Dimitrie Cantemir în Rusia.* Bucureşti, 1925, 33 [413] — 44[424].

[59] B.A. R.P.R., C.V. 180. Titlul rusesc este : *Kniga sustima ili sostoianie muhommedanskia relighii*, Sanktpiterburh, 1722.

Primul lucru ce ni se cere este clasificarea imensului material transmis de învățatul moldovean și cînd spunem imens nu facem o metaforă, ci exprimăm just proporțiile uluitoare ale materialului. O primă clasificare a lui s-ar putea face împărțindu-l în material romînesc și material turcotătar, deci după cultura poporului la care se referă. Socotim însă această disjungere a problemei artificială. Mai normal este să-l împărțim în material referitor la cultura materială și referitor la cultura spirituală urmînd ca apoi, în cadrul acestor două mari categorii de fapte, să stabilim ce anume are importanță pentru poporul nostru și ce anume pentru popoarele orientale. În general, informația lui D.Cantemir este din domeniul culturii spirituale și numai într-o proporție redusă și din domeniul culturii materiale. În operele mai sus-menționate întîlnim informații privitoare la folclorul literar (povești, legende, tradiții, snoave, proverbe), la folclorul muzical (balade, cîntece, instrumente populare), la folclorul coregrafic (dansuri populare), la obiceiurile din ciclul vieții omenești (ritualul de nuntă și cel de înmormîntare), la unele obiceiuri calendaristice (turca, drăgaica), la credințe superstițioase cu caracter mitologic (ursitoarele, zînele, tricolicii, samca, miază-noapte, zburătorul, joimărița, frumoasele etc.), la diverse practici magice (descîntecul și farmecul). Informațiile referitoare la cultura materială a poporului au un cîmp mai limitat. Ele privesc unele ocupații (păstorit, albinărit) și portul popular. Pentru că acestea sînt mai reduse ca importanță, le vom trata la început. În afară însă de aceste două categorii de fapte, D.Cantemir, după moda timpului său, face bogate aprecieri de etnopsihologie [60], încercînd să caracterizeze însușirile morale ale diverselor popoare de care se ocupă, însă acest material nu poate intra în preocupările noastre. De asemenea, nu intră în preocupările noastre acele materiale care se referă la protocolul și ceremonialul de curte, deosebit de abundente în cea de a doua parte a *Descrierii Moldovei*, dar și în *Istoria imperiului otoman* [61]. Nu ne interesăm de această categorie de fapte, pentru că nu se referă la viața marii mase a poporului și pentru că toate manifestările de ceremonial politic au dispărut aproape total o dată cu epoca și cu clasa socială ce le practica, fără să fi lăsat urme prea vizibile în viața folclorică a poporului. Relația dintre aceste două aspecte de cultură ar merita un studiu aparte.

Trecem acum la analiza materialului etnografic. În legătură cu meșteșugurile și ocupațiile poporului moldovean, D.Cantemir se oprește cu mai multă stăruință asupra păstoritului. Astfel el constată că în părțile de apus ale țării, care nu sînt apte pentru agricultură, locuitorii se ocupă cu creșterea oilor [62]. În mod special însă, păstoritul este ocupația de bază a populației din Vrancea și Cîmpulung, zone care se bucurau de o quasi autonomie, datînd probabil de dinaintea descălecatului statului [63]. Autorul nu descrie amănuntele practice ale ocupației, ci se oprește asupra aspectului economic al problemei, notînd că din totalul veniturilor Moldovei, 10% se realizează din oierit (zeciuiala oilor) în anii obişnuiţi, iar în primul an al unei domnii noi, se realizează un venit dublu [64]. De asemenea, el notează că dijma din plata pentru oile pe care le cresc ţăranii moldoveni în munţi aparţine ca apanaj marelui clucer [65]. Dincolo de acest material referitor la păstorit, D.Cantemir mai notează două tradiţii, pe care nu le amintim aici decît în treacăt deoarece vor fi cercetate mai departe la locul cuvenit, tradiţii după care oile moldoveneşti ar avea o coastă în plus [66], şi după care în Moldova ar trăi oi sălbatece cu o conformaţie fiziologică atît de ciudată încît merg de-a-ndoaselea [67]. Mai menţionăm aici că D.Cantemir cunoaşte şi un amănunt de meteorologie populară legat de păstorit. Astfel, în *Scara istoriei ieroglifice*, el pomeneşte despre ,,Afroditis, steaua care întîi se vede seara, steaua ciobanului''. Lucrul este important, deoarece într-alte împrejurări, D.Cantemir nu cunoaşte numirile populare ale aştrilor (vezi pentru aceasta explicaţia pe care o dă Galacteei) [68].

---

[60] *Descrierea*, II, 16—17 (159—167).

[61] *Ibidem*, II, 3 (83—101), 4 (101—105), 5 (105—112), 8 (128—134), 9 (134—135), 10 (136—137), 15 (155—157) și *Istoria imperiului otoman*, p. 276—279, nota 43, p. 192, nota 44.

[62] *Descrierea*, I, 7 (64).

[63] *Ibidem*, II, 16 (161—162).

De asemenea, de atenţie se bucură şi albinăritul. El arată că există o sumă de legiuiri ce îngrădesc dreptul oamenilor de a poseda albine, respectiv, locuitorii n-au dreptul să păstreze toţi roii pe care îi produc. Se ocupă de diversele feluri de ceară produse de prisăcarii moldoveni, arătînd modul cum reuşesc unii să realizeze o ceară mai închisă la culoare, mai aromată şi mai scumpă, obligînd albinele la o muncă suplimentară. De asemenea, D.Cantemir mai arată cum reuşesc oamenii să deosebească albinele proprii de cele străine şi descrie obiceiul pe care îl au unii de a se despăgubi de pierderile suferite de stupii lor, în cazul că albine străine se introduc clandestin (ori cu ajutorul farmecelor) în stupii lor [69].

O scurtă oprire a lui D. Cantemir este şi cea referitoare la cultivarea viţei de vie. El notează că operaţia de culegere se face la dispoziţia marelui paharnic, care dă permisiunea la 14 septembrie şi că venitul, apanaj al pivnicerului, este constituit din drojdia vinului din care se scoate rachiul. De asemenea, el mai pomeneşte despre faptul că vinul de Cotnari, pe care îl laudă, îşi pierde calităţile dacă nu este transportat cu vase bine îngrijite [70].

Despre aurărit, D. Cantemir spune că este o ocupaţie a ţiganilor. Aceştia adună aurul din nisipul rîurilor, îl curăţă de impurităţi şi reuşesc să realizeze asemenea cantităţi încît să poată plăti ca bir către soţia domnitorului nu mai puţin de patru ocale de aur pe an [71]. Extragerea sării se face fără dificultăţi, întrucît în părţile Bacăului se găseşte aproape la suprafaţa pămîntului, strălucitoare ca cristalul sau porfirul [72]. D. Cantemir ne mai oferă o informație privitoare la combustibilul întrebuințat în regiunile de sud ale țării (tizicul) [73], folosit și de turcii din Dobrogea [74], și o sumară indicație referitoare la alimentația moldovenilor cu mei (care se pisează, se coace în formă de pîine și se mănîncă, dacă e cald, cu unt) [75]. D. Cantemir știe însă că baltagul („un topor de ceale lungi în coadă"), este o unealtă caracteristică pentru transilvăneni [76]. O scurtă mențiune arată că țiganii, pe lîngă aurărit, se ocupă cu fierăria și lucrarea aramei [77]. La atîta se rezumă materialul etnografic moldovenesc consemnat de D. Cantemir. Tot atît de sumare sînt și datele etnografice referitoare la turci. Ocupîndu-se de turcii dobrogeni, D. Cantemir descrie modul lor de a-și construi casele, arată că întrebuințează pentru încălzirea lor tizicul, menționează adîncimea fîntînilor și vorbește despre valoarea cailor, care sînt întrecuți numai de caii moldovenești [78]. Pentru tătari dă o singură informație etnografică, referitoare la ramura mîrzeștilor. Spune despre aceștia că își numără supușii după cazane. Cînd e să se plece într-o expediție războinică, hanul ordonă cîți ostași să plece de fiecare cazan. După el, mîrzeștii ar număra cam 70 000 de cazane, însă numărul nu e stabil, ci variază după necesitățile familiare. Prin căsătoria a doi moștenitori, cazanele familiilor respective se contopesc într-unul singur ; dacă un părinte are mai mulți copii decît pot trăi într-o casă, unii dintre aceștia se despart de familia părintească și își întemeiază cazanul lor separat. Și bineînțeles, după un obicei al lui, D. Cantemir nu se poate reține de a stabili o legătură etiologică între cazanul mîrzeștilor și numele unor localități [79].

---

[64] *Descrierea*, II, 13 (145).
[65] *Ibidem*, II, 6 (116).
[66] *Ibidem*, I, 7 (64—65).
[67] *Ibidem*, I, 7 (65).
[68] *Istoria ieroglifică*, p. 9.
[69] *Descrierea* I, 7 (67—68).
[70] *Ibidem*, I, 6 (61—62), II, 6 (115), II, 6 (123).
[71] *Ibidem*, I, 5 (59).
[72] *Ibidem*, I, 5 (60).

Deși știe, măcar din spusa cronicarului Toppeltin, că portul este un element esențial în caracterizarea diferitelor popoare [80], D. Cantemir nu se ocupă de portul popular al moldovenilor, așa cum făcuseră înaintea lui Miron Costin și fiul acestuia, Nicolae Costin [81]. În schimb, în patru locuri din *Istoria imperiului otoman*, D. Cantemir ne oferă unele date destul de elocvente privitoare la portul popular și de ceremonial al turcilor. Astfel el arată că deosebirea ce se observă între portul locuitorilor turci de la țară și al celor de la orașe nu este o problemă de tradiție populară, ci una de dispoziție statală [82]. Mai arată că deosebirea dintre emiri și ceilalți locuitori rezidă numai în culoarea diferită a turbanului [83]. În fine, după ce descrie cu minuțiozitate portul de ceremonial al marilor demnitari de la curtea sultanului [84], D. Cantemir pomenește o tradiție după care căciulile roşii ale ostaşilor turci ar fi fost instituite de sultanul Murad, după cucerirea cetăţii Bolina în 1382, unde fuseseră găsite prin magazine numeroase asemenea căciuli cu care şi-a echipat armata [85]. La atîta se mărgineşte informaţia etnografică din operele lui D. Cantemir şi după cum se vede, aceasta nu e de loc substanţială. Din această cauză, nu poate fi vorba decît de valoarea folclorică a operei sale.

---

[73] *Descrierea*, I, 4 (53).

[74] *Istoria imperiului otoman*, p. 310, nota 123.

[75] *Descrierea*, I, 6 (61).

[76] *Hronicul*, p. 142.

[77] *Descrierea*, II, 16 (158).

[78] *Istoria imperiului otoman*, p. 310, nota 123.

[79] *Ibidem*, p. 422, nota 10.

[80] *Hronicul*, p. 126.

[81] Vezi notele noastre nr. 23 și 24.

[82] *Istoria imperiului otoman*, p. 31. Cfr. Wietz, I. K. : *Sitten, Gebräuche und Trachten der Bewohner des osmanischen oder türkischen Reiches*, Praga, 1828, p. 28.

[83] *Ibidem*, p. 129, nota 49.

[84] *Ibidem*, p. 610—611, nota 26.

Dacă stăm să ne ocupăm de materialul pur folcloric, constatăm din capul locului o mare inegalitate cît priveşte diversele categorii de fapte. Întrucît nu toate elementele de folclor prezente în opera lui D. Cantemir l-au preocupat în egală măsură, am socotit util, sub raport metodologic, să ne ocupăm în cadrul acestui capitol de cele care apar sub forma unor simple menţiuni documentare, urmînd ca numai pentru cele ce în concepţia sa au ocupat un loc mai important să deschidem capitole speciale. Pornind de la proza populară, constatăm că D. Cantemir arată o predilecţie specială pentru legendă şi tradiţie. Snoava e mai puţin reprezentată, iar basmul, deşi Em. C. Grigoraş a crezut să descopere în *Istoria ieroglifică* un număr de 10 poveşti [86], este aproape inexistent. Pentru tot acest material rezervăm un capitol aparte. Folclorul versificat nu este de loc reprezentat în opera lui D. Cantemir. Oraţia de nuntă din *Descrierea Moldovei* [87] ca şi textul unei paparude din aceeaşi lucrare [88] nu reflectă modul versificaţiei autentic populare, fiind scrise original în latină. Ele pot interesa doar sub raportul conţinutului şi fiind documente de ritual vor fi tratate în capitolul consacrat obiceiurilor. Cunoaştem însă trei menţiuni sumare ale lui D. Cantemir referitoare una la balada populară, a doua la „poezii şi cîntece", iar ultima la colind. Prima menţiune este următoarea : „încă şi în cîntecele prosteşti, pe la domnia lui Petru vodă, vadul Obluciţii să pomeneaşte" [89]. D. Cantemir nu a stăruit însă asupra conţinutului. Ce cîntec ar putea fi cel la care se referă nu putem şti. Să fie oare în legătură cu legenda lui Petru Rareş măjarul, pe care într-o versiune neîntîlnită aiurea o transcrie şi în *Descrierea Moldovei* [90]*?* Nu se poate afirma nimic cu certitudine, aşa încît trebuie să ne mulţumim cu sumara menţiune de mai sus. Menţiunea la „poezii şi cîntece" este foarte sumară şi nu cuprinde decît informaţia că moldovenii au obiceiul să celebreze astfel, la nunţi, înmormîntări şi la anumite epoci ale anului, o sumă de nume necunoscute, care amintesc un cult vechi al Daciei [91]. Menţiunea referitoare la colind este culeasă de la acel Preda Stambol, pe care l-am pomenit şi într-altă parte şi cuprinde următoarele date : „Acesta dară ne spunea precum în ţara Romînească, aproape de Dunăre, pre malul Oltului, să se fie văzînd nişte temelii ca de cetate, cărora ţăranii de pre acolo lăcuitori, din bătrînii lor apucînd, le zic, Curţile lui Ler împărat, precum şi în Colendele anului nou, şi astăzi au luat de pomenesc : Ler Aler Domnul ; care nume sună Avrelie, Avrelian"[92].

---

[85] *Istoria imperiului otoman*, p. 55.

[86] Grigoraş, Em. C. : *Dimitrie Cantemir. Poveşti.* Bucureşti, 1933 [Biblioteca „Dimineaţa", nr. 165].

[87] *Descrierea*, II, 18 (170).

[88] *Ibidem*, III, 1 (181).

[89] *Hronicul*, p. 241.

[90] *Descrierea*, II, 2 (76).

[91] *Ibidem*, III, 1 (179).

Dacă D. Cantemir nu citează versuri populare, nu e mai puţin adevărat că opera sa scrisă în romîneşte, şi mai ales *Istoria ieroglifică*, este puternic influenţată de modul specific al versificaţiei populare. Nu vom intra aici în toate detaliile, întrucît aceasta ne-ar îndepărta de la scopul ce ne-am propus, ci vom trimite la acele lucrări care au pus în lumină acest aspect al limbii lui D. Cantemir[93]. Cît priveşte folclorul versificat turcesc, într-un rînd, D. Cantemir, vorbind despre originea familiei *Malcociogli*[94], afirmă că numele acestei familii nu se aude decît în cîntecele în care turcii glorifică faptele bărbaţilor mari ai lor[95]. Fără să vrem, gîndul ne duce la balada *Gerului*, cu care e posibil ca această menţiune să aibă totuşi ceva de-a face. La atîta se mărginesc informaţiile lui D. Cantemir privitoare la folclorul versificat şi de aceea le-am notat aici, unde am trecut, în general, faptele cărora nu le-a dat extensiune şi importanţă.

În legătură cu folclorul muzical, discuţia, deşi nu tocmai fructuoasă, merită totuşi o anumită atenţie. Se ştie că D. Cantemir s-a ocupat cu muzica turcească, pentru care a şi întocmit un sistem propriu de notare. De asemenea se ştie că unele din melodiile compuse de el au intrat în folclorul turcesc şi au putut fi culese de T. T. Burada, sub numele de *Cántemir oglu*, la sfîrşitul secolului trecut[96]. De curînd s-a constatat că un cîntec al lui D. Cantemir a circulat pînă în a doua jumătate a secolului trecut printre lăutarii romîni[97]. Care este partea folclorică în aceste materiale rămîne s-o indice cercetările ulterioare. În legătură cu muzica, el mai comunică o tradiţie turcească referitoare la cîntăreţul persan Shahculi, care spre a scăpa cu viaţă după cucerirea Bagdadului a cîntat în faţa sultanului Murad triumful acestuia şi căderea patriei sale, într-un chip atît de meşteşugit încît nu numai că şi-a salvat viaţa, ci a salvat-o şi pe a tuturor prizonierilor care aşteptau să fie executaţi[98]. În patru rînduri, D. Cantemir vorbeşte despre instrumente muzicale. Cum însă informaţiile sale sînt legate de unele elemente de protocol domnesc, ori la Constantinopol ori în ţară, menţiunile lui sînt importante pentru orientalişti, mai mult decît pentru folcloriştii noştri. Astfel, el descrie *tabulhanaua* turcească, arătînd că e compusă din tobe şi fluiere şi din alte instrumente obişnuite la turci [99]. Altă dată, fără a determina lucrurile, vorbeşte despre o muzică cu tobe mari şi buciume [100]. Despre muzica creştină de la Constantinopol scrie că e formată din tobe şi trîmbiţe [101]. O singură dată, vorbind de nunţile boiereşti la care domnul este naş, pomeneşte despre o muzică creştină şi alta turcească, fără a arăta însă din ce instrumente se compune fiecare [102]. Merită să fie reţinută această ultimă informaţie întrucît, introducînd în discuţie o muzică creştină în Moldova acelei vremi, D. Cantemir pare să facă aluzie la tarafurile de lăutari locali. Să ne amintim că în sunetele unor asemenea tarafuri de lăutari a intrat Mihai Viteazul în Alba-Iulia.

---

[92] *Hronicul*, p. 217.

[93] Rosetti, Al. : *op. cit.*, p. 19, p. 31 ; Petrovici, E. : *op. cit.*, p. 6, p. 14 ; Bistriţeanu, Al. : *op. cit.*, p. 38—39 ; An. Acad. Rom. S. II. Tom. XXXVII. Mem. Secţ. Lit., Bucureşti, 1915, p. 25, p. 45.

[94] *Istoria imperiului otoman*, p. 21—22 (Prefaţa).

[95] *Arhiva istorică a Romîniei*, an. 2 (1865), p. 6, unde se oferă un citat din M. Strykowski (1574) despre marea înflorire a cîntecului de vitejie în diferite ţări, printre care Moldova şi Muntenia, iar despre cîntecul vitejesc turcesc se spune : „în Turcia pe străzi şi în pieţe, unde faptele oamenilor renumiţi sînt celebrate prin cîntec cu acompaniamentul viorilor, a lăutelor, cobzelor şi harfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură ascultînd marile vitejii ale principilor şi voinicilor". Afirmaţia aceasta este confirmată de ceea ce spune D. Cantemir.

[96] Burada, T. T. : *Scrierile muzicale ale lui D. Cantemir domnitorul Moldovei*. Bucureşti, 1911.

[97] Ciobanu, Gheorghe : *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann.* „Revista de folclor", an. 2. (1957), nr. 3, p. 81—96.

[98] *Istoria imperiului otoman*, p. 374, nota 11.

Folclorul coregrafic, deşi mai bine reprezentat în opera lui D. Cantemir, trebuie tratat tot aici, pentru a nu dezorganiza mai tîrziu sistemul general de întocmire a acestei lucrări.

Lui D. Cantemir îi datorăm o frumoasă clasificare şi descriere a jocurilor populare romîneşti. În primul rînd, el constată că jocurile moldoveneşti se deosebesc de ale celorlalte popoare din punctul de vedere al formaţiei. Nu se joacă în perechi sau în grupuri de cîte patru persoane, ci în grupuri mari, organizate în cerc sau coloană. Jocul de cerc, cînd dansatorii se ţin de mînă şi execută paşi măsuraţi la dreapta şi la stînga, se numeşte *horă*; jocul în coloană, cu capetele libere învîrtindu-se în diferite feluri, se numeşte *danţ* [103]. Aceeaşi clasificare pare a o menţine şi în *Hronic*, unde vorbind despre cronicarul polon Zamoschie (sic!), spune că acesta ,,pre alţii la hora şi danţul său nici au tras, nici a trage poate'' [104]. Moldovenilor le place să danseze mai ales la nunţi. Înainte de ceremonia religioasă, femeile dansează de o parte, iar bărbaţii de alta. Descrierea horei e însă mai puţin interesantă pentru noi, întrucît D. Cantemir nu are în faţa sa jocul ţărănesc, ci jocul practicat de boieri la nunţile şi petrecerile boiereşti. Despre o astfel de petrecere cu horă şi lăutari, pomeneşte D. Cantemir şi în opera referitoare la viaţa tatălui său, cînd îl pune pe craiul Sobieski să conducă dansul şi să întocmească acel cîntecel satiric la adresa lui Const. Cantemir :

*Constantine, fugi bine,*
*Nici ai casă,*
*Nici ai masă,*
*Nice dragă jupîneasă*

cîntecel pe care apoi a pus să i-l cînte lăutarii. E posibil ca acest cîntecel să fie în realitate o strigătură, dat fiind caracterul umoristico-satiric pe care îl are [105]. Alegerea unui conducător de protocol, aranjarea dansatorilor în ordinea ierarhiei boierești, lipsa strigăturilor, toate sînt indicii care întăresc această impresie[106]. Credem că sîntem în fața unei nunți din acelea pe care Ion Neculce le va menționa atît de frecvent, mai tîrziu, în cronica sa[107]. Foarte importantă pentru istoria folclorului romînesc este descrierea jocului călușarilor, deoarece arată că în vremea lui acest dans era răspîndit și în Moldova. Aria lui de răspîndire s-a redus treptat-treptat, jocul nemaifiind practicat astăzi decît în regiunile dunărene ale Olteniei și Munteniei și în Transilvania de Sud. Mențiunea lui este valoroasă și pentru faptul că este aproape contemporană cu cea confuză și inexactă a lui Anton-Maria del Chiaro[108], care dă informații pentru Muntenia, deoarece arată ce regiuni ale țării s-au dovedit mai conservatoare cît privește acest dans. D. Cantemir cunoaște numeroase amănunte referitoare la caracterul magic al călușului și tocmai de aceea mențiunea lui este deosebit de importantă. El scrie că dansul are caracter ritual, fiind legat de o datină populară; pomenește despre numărul impar al jucătorilor, despre travestirile lor în haine femeiești, despre mascarea jucătorilor, despre necesitatea de a se apăra cu săbiile spre a nu fi recunoscuți; arată ierarhia ce domnea pe atunci în ceata călușărească, vătaful cetei numindu-se *stariță* iar al doilea *primiceriu*; afirmă că au mai mult de 100 de jocuri deosebite, al căror caracter este marea virtuozitate; scrie că jocul durează anual 10 zile între Înălțare și Rusalii; că în tot acest timp călușarii n-au voie să doarmă decît sub acoperișul bisericilor pentru a nu fi luați de iele, că dacă se întîlnesc două cete de călușari se iau la luptă și cei învinși devin pe timp de 9 ani supușii învingătorilor; omuciderea cu prilejul acestor încăerări nu putea fi pedepsită chiar de legile țării. În sfîrșit, D. Cantemir arată că în popor există credința că jocul călușarilor poate vindeca orice boală: ei dansează în jurul bolnavului, apoi, la un anumit cîntec îl calcă de la cap la picioare, invocînd boala să părăsească trupul respectivului. Repetîndu-se operația de cîte 3 ori în 3 zile, omul se vindecă de orice boală, chiar de cele pe care nu le-a putut vindeca arta celor mai iscusiți medici. Și încheie, subliniind forța superstiției și sugestiei. „Atît este de mare credința la oamenii superstițioși!”[109]. Unele confuzii, omisiuni, inexactități și exagerări ne îndeamnă să credem că relatarea lui D. Cantemir nu face parte din categoria faptelor văzute de el, ci din cea a faptelor auzite numai. Dar chiar așa fiind, nu se poate să nu prețuim acest prim document referitor la unul din cele mai ciudate fenomene folclorice romînești. Specialiștilor coregrafi, această menţiune le deschide nebănuite perspective istorice în studierea dansului popular romînesc.

---

[99] *Descrierea*, II, 3 (93).
[100] *Ibidem*, II, 3 (98).
[101] *Ibidem*, II, 3 (97).
[102] *Ibidem*, II, 18 (174).
[103] *Ibidem*, II, 17 (167).
[104] *Hronicul*, 113.
[105] *Viaţa lui Constantin-Vodă Cantemir*. Trad. rom. de N. Iorga, Ed. Clasicii romîni comentaţi, p. 92.

---

[106] *Descrierea*, II, 17 (167—168).

[107] Neculce, Ion: *op. cit.*, p. 124, p. 158, p. 187, p. 193. Reproducem aici descrierea unei asemenea nunți: „S-au veselit 2 săptămîni cu feluri de feluri de muzîci, și de giocuri, și pelivani, și de pușci. Și giuca 2 danțuri pen ogradă și pe ulițe, cu toți boierii și giupînesele împodobiți și toți neguțitorii și tot tîrgul. Și un vornic mare purta un cap de danțu și alt vornic mare alt capu de danțu, îmbrăcați cu șarvanele domnești. Numai mirile și mireasa, fiindu ficiori de domnu, nu giuca în danțu pe afară, numai ce giuca boierii. Cît nu era nuntă, și era minune”. *Op. cit.*, p. 153—154. Așa trebuie să se fi petrecut și nunta lui D. Cantemir și despre aceasta probabil vorbește.

[108] Del Chiaro, Anton-Maria: *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Ed. N. Iorga, București, 1914, p. 65.

[109] *Descrierea*, II, 17 (168—169).

Despre dansurile obişnuite la turci şi la tătari D. Cantemir nu pomeneşte nimic. Într-un singur caz, vorbind despre unele rituri de iniţiere practicate de tătarii mîrzeşti, el pomeneşte despre un anume dans ritual executat de fete. Cînd fetele acestui grup etnic ajung la vîrsta nubilităţii, cad într-un fel de boală lunatecă, zice el. Faptul acesta e considerat de părinţii fetelor ca o confirmare a nobleţei familiare. În cazul că acest fapt nu ar avea loc, mamele fetelor respective sînt acuzate de adulter. Cu această ocazie, părinţii fac un mare ospăţ, la care sînt invitate toate fetele din localitate. După ospăţ, fata respectivă trebuie să joace, la sunetul unui monocord, trei zile în şir, pînă cade la pămînt ca moartă. Abia a treia zi i se permite să mănînce, după care dansul începe din nou, repetîndu-se astfel de trei ori. În felul acesta, boala trece. Ca şi în cazul căluşului, şi aici D. Cantemir accentuează asupra caracterului magic al dansului, subliniind faptul deosebit de important al unei sugestii colective [110].

Cu aceste menţiuni de coregrafie populară, încheiem capitolul de faţă, urmînd ca în capitolele următoare să tratăm aspectele esenţiale ale materialului folcloric din opera lui D. Cantemir. Vom analiza pe rînd, în compartimente distincte, următoarele probleme, în ordinea aici enunţată : proza populară, paremiologia populară, obiceiurile populare, credinţele şi superstiţiile populare, ce se întîlnesc în atît de variata şi bogata operă a lui D. Cantemir. În cadrul fiecărui capitol, aşa cum am făcut-o şi pînă aici, vom analiza întîi materialul romînesc şi apoi pe cel turco-tătar. La sfîrşit, un capitol concluziv va disocia materialul romînesc de cel oriental, stabilind aportul ştiinţific al lui D. Cantemir la folcloristica romînească şi orientală.

## IV

În acest capitol vom trata despre elementele de proză populară ce pot fi întîlnite în opera lui D. Cantemir. Începem cu basmul. În anul 1933, Em. C. Grigoraş publica, într-o formă ce provoca ostentaţia, un volum de poveşti extrase din *Istoria ieroglifică* [111]. În legătură cu acestea se cuvine o scurtă oprire pentru a analiza conţinutul afirmaţiei sale. D. Cantemir, în mod evident, ştia basme. Ca istoric, el le repudia : ,,căci acest fel de istorie iaste a babelor, carele spun noaptea poveşti, pentru ca să-şi adoarmă copiii, ales cînd sînt flămînzi'' [112] sau într-altă parte : ,,basnă să fie se arată, carea spre adormirea pruncilor, iară nu spre auzirea bărbaţilor, s-au scornit '' [113]. Ca om de litere, aşa cum a dorit să se manifeste în *Istoria ieroglifică*, D. Cantemir era liber să facă uz şi de sugestii venind din lumea basmului, cu atît mai mult cu cît modul în care şi-a tratat subiectul permitea aşa ceva. În această carte, el povesteşte un episod dramatic din viața sa, întrebuințînd modul alegoriei animaliere. Ca atare, este posibil că în timpul cît a scris să fi avut în minte o sumă de elemente ce veneau din epica de acest gen a evului mediu, a antichității și a folclorului. Dar de aici și pînă la a descoperi în această lucrare a sa basme, așa cum a făcut Em. C. Grigoraș, este o cale mult prea lungă. Cele cîteva episoade care îngreunează lectura operei, îndepărtîndu-ne de la linia esențială a conținutului ei, par a fi sau reminiscențe din lecturile sale, sau născociri personale, care nu au însă nimic din structura și valoarea basmului folcloric. Analizînd textele lui Em. C. Grigoraș, constatăm că numai în trei din ele se găsesc unele elemente de basm : în *Povestea porcarului* [114] alegerea viitorului împărat se lasă la discreția bunei întîmplări (cine va intra primul în cetate într-o anumită dimineață va moșteni împărăția) ; în *Povestea aparului* [115] doi sacagii descoperă o fîntînă din care izvorăște lapte și cu anumite farmece reușesc s-o metamorfeze din nou în femeie ; în *Visul cameleonului* [116], acesta umblînd rătăcit prin pădure dă de o geană de foc, de care apropiindu-se, vede o salamandră umblînd prin jăratec. Sînt singurele elemente de basm cuprinse în *Istoria ieroglifică* și, după cum se vede, nu trădează neapărat o relație cu basmul folcloric. Un singur text din cele publicate de Em. C. Grigoraș, este mai interesant, deoarece pare să reproducă, în formă pseudo-folclorică, un pasaj biblic, ce vrea să dovedească zădărnicia existenței în sensul Eclesiastului [117]. Un guzgan a adunat provizii pentru iarnă, o furnică i le-a furat și el a murit de foame. Furnica, la rîndul ei, a fost mîncată de o pasăre, ai cărei pui avură aceeași soartă. Șoarecele a fost apoi mîncat de o pisică, pisica de cîine, cîinele de lup, lupul de pardos, pardosul a fost ucis de un cioban, ciobanul a fost împușcat de un soldat, iar acesta a murit dintr-o căzătură [118]. Este greu de spus dacă în acest text trebuie să vedem numai mîna lui D. Cantemir, profund cunoscător al literaturii biblice, sau dimpotrivă, trebuie să vedem reflexul vreunei producții folclorice orientale pe care nu o cunoaștem. Toate cele de mai sus arată însă cu destulă claritate că în *Istoria ieroglifică* nu pot fi identificate basme propriu-zise ci, în cel mai bun caz, să constatăm o anume influență a modului specific al basmului asupra prozei sale literare. A dori mai mult, este a cădea în greșeală.

---

[110] *Istoria imperiului otoman*, p. 188, nota 38.
[111] Grigoraş, Em. C. : *op. cit.*
[112] *Hronicul*, p. 134.
[113] *Ibidem*, p. 135.

Lui D. Cantemir îi place însă să spună istorii, are ceva din sfătoșenia povestitorilor moldoveni, dar parcă mai mult din malițiozitatea colportorului de anecdote. De aceea, în diverse lucrări ale sale întîlnim nenumărate tradiții a căror prelucrare ne duce în domeniul snoavei, de unde pare să se fi inspirat. Avem astfel 2 snoave romîneşti şi 7 orientale. Una din cele 2 romîneşti se referă la calităţile oenologice ale moldovenilor. O dată moldovenii s-au luat la întrecere beţivănească cu muntenii. Munteanul căzu mort numai din dorinţa de a se ţine de moldovean. Acesta, ieşind învingător, a fost înnobilat de domnitor[119]. Cea de-a doua snoavă romînească se referă la renghiul pe care învăţatul său dascăl, Ieremia Cacavela, i l-a jucat unui demnitar turc, obligîndu-l să facă cruce, pentru a-l vindeca de o grea boală. Lucrurile s-au petrecut în Moldova, în timpul domniei lui Constantin Cantemir-vodă[120]. Din cele 7 snoave orientale, 4 sînt legate de numele lui Nastratin Hogea, 2 sînt date ca întîmplări autentice, iar una e aparent cărturărească. În legătură cu Nastratin Hogea, D. Cantemir a răspîndit în Europa ideea despre istoricitatea personajului şi acea teorie care îl face contemporan cu Timur-Lenk. El mărturiseşte a fi luat snoavele respective dintr-una din acele cărţi, aproape populare, care circulau cu mare intensitate în societatea vremii[121]. Mărturisim că nu am putut identifica textele oferite de D. Cantemir în nici una din traducerile pe care le-am avut la îndemînă[122]. Toate cele patru snoave de care vorbim se află în notele *Istoriei imperiului otoman*[123]. O snoavă dată de el ca întîmplare autentică este următoarea : legistul Ciorluli Ali paşa, contemporan cu D. Cantemir, era considerat un fel de Solomon turc. Într-o zi, păgubaşul unei pungi, pentru a nu răsplăti pe găsitor aşa cum făgăduise, susţinu că în pungă era şi un inel peste ceea ce declarase la început să fi pierdut. Mergînd în faţa judecătorului Ali, acesta dădu punga găsitorului, sfătuindu-l pe păgubaş să aştepte pînă îi va fi restituită cea cu inelul[124]. Tema e atît de răspîndită în folclorul diverselor popoare, încît ni se pare inutil să adăugăm că menţiunea lui D. Cantemir referitoare la acel celebru jurisconsult din vremea sa este de domeniul fanteziei[125]. Din aceeaşi categorie de fapte face parte şi snoava referitoare la învăţatul Nusman paşa. Acesta, din cauza studiului excesiv, credea că deasupra nasului îi umblă mereu o muscă. A fost vindecat de medicul francez Le Duc, care confirmă părerea lui Nusman paşa spre a-i dobîndi încrederea şi se făcu apoi că-i taie musca de pe nas. După acestea îi arătă în palmă o muscă moartă [126]. Ne amintim să fi citit și să fi auzit curent anecdote cu acest subiect, așa că și pentru snoava aceasta se poate spune același lucru ca și despre precedenta. Ultima snoavă își îndreaptă tăișul ironiei împotriva lui Simion Dascălul, însă, cum arătam mai sus, pare a fi de origine cărturărească. Un oarecare îi ceru altuia să ghicească obiectul pe care îl ținea în mînă. Respectivul se oferi, cu condiția să i se comunice numai forma acelui obiect. La precizarea că ține în mînă un obiect rotund, găurit la mijloc, după o profundă meditație, respectivul înțelept răspunse că e o piatră de moară [127].

---

[114] Grigoraş, Em. C. : *op. cit.*, p. 11—16.

[115] *Ibidem*, p. 66—76.

[116] *Ibidem*, p. 77—88.

[117] Marinus, Albert : *Jeux de société et paraboles.* Il ,,Tesaur'', Udine, an. 9 (1957), p. 1—4. Se dau paralele franceze, canadiene, belgiene, chiliene şi malgaşe la textul biblic. În ,,Revue des traditions populaires'', Paris, an. 5 (1890), p. 545—551, p. 598—604 ; an. 6 (1891), p. 102—107, p. 371—375, p. 501—502 ; an. 7 (1892), p. 311—313 ; an. 10 (1895), p. 304—305, p. 662 ; an. 14 (1899) p. 47—48 ; an. 15 (1900), p. 220—222 ; an. 16 (1901), p. 260, paralele franceze, olandeze, elveţiene, germane, engleze, italiene, evreieşti, berbere, kabyle, siameze, africane, precum şi mărturii clasice.

[118] Grigoraş, Em. C. : *op. cit.*, p. 50—65.

---

[119] *Descrierea*, II, 17 (164).

[120] *Viaţa lui Constantin-Vodă Cantemir*. Ed. cit., p. 141—143.

[121] *Istoria imperiului otoman*, p. 72, nota 22.

[122] În cele 126 de texte publicate de orientalistul Decourdemanche, J. A. : *Les plaisanteries de Nasr-Eddin*, Paris, 1876, se întîlnesc numai două referitoare la Timur-Lenk (LXXIV—LXXV, p. 65—67), însă nici unul nu aduce, nici pe departe, cu cele ale lui D. Cantemir.

[123] *Istoria imperiului otoman*, p. 70, nota 17 : Timur-Lenk şi pictorul persan ; p. 73, nota 22 : Nastratin îi aduce lui Timur-Lenk un dar de smochine şi un dar de pepeni ; p. 74, nota 22 : Nastratin zideşte pentru Timur-Lenk un monument veşnic. Snoava referitoare la darul de smochine a fost prelucrată de Anton Pann, însă Timur-Lenk se transformă într-un simplu cîrmuitor de judeţ. Vezi Pann, Anton : *Opere complete*. Vol. I, Bucureşti, 1904, p. 329—330.

[124] *Ibidem*, p. 777—778, nota 8.

[125] O găsim şi în folclorul nostru : *Judecata înţeleaptă*, în „Comoara satelor", an. 4 (1908—1909), p. 281—282 ; şi de două ori pusă în legătură cu figura lui Vlad-Ţepeş, în „Bărăganul", an. 2 (1932), nr. 8, p. 13 şi *Calendarul ţăranului romîn*, an. 1 (1924), p. 40.

Bine reprezentată în opera sa este legenda. Am arătat într-altă parte în ce chip întrebuințează D. Cantemir legenda printre dovezile sale istorice și nu mai revenim. Aici vom încerca numai o clasificare a materialului din punct de vedere al originii sale, a caracterului său și a lumii la care se referă. Astfel, un mare număr de legende sînt de origine cărturărească. Chiar cînd D. Cantemir nu mărturisește izvorul de unde le-a luat, nu ne e prea greu să-l descoperim, cu atît mai mult cu cît identificarea izvoarelor sale științifice nu este prea dificilă. Astfel, legendele lui Eneas [128], lui Romulus și Remus [129], răpirea sabinelor [130], provin din literatura clasică latină; legenda orașului Marcianopolis [131] și legenda despre Marc Aureliu [132], din literatura istorică a evului mediu timpuriu; legenda mîntuirii lui Traian prin intercesiunea sf. Grigore Teologul [133], din literatura medievală romanică și bizantină [134]; legenda orbirii lui Isac Anghelul [135], legenda mîinii sf. Ioan Damaschinul [136], legenda minunii sf. Sava [137] din literatura istorică și hagiografică bizantină; legendele referitoare la Laslău craiul sînt: una din cronica maghiară anonimă din care s-a inspirat și Simion Dascălul [138], a doua dintr-un letopiseț anonim bulgăresc [139] și a treia din istoricul maghiar Bonfiniu [140]. Se poate deci vedea că nu este prea greu să descoperim sursele sale de informație în această materie [141]. Printre acestea din urmă este interesantă legenda zidirii de către Mahomed al doilea a unei cetăți în fața Constantinopolului, utilizînd aceeaşi stratagemă ca şi Didona din antichitate, respectiv cerînd bizantinilor pămînt cît cuprinde o piele de bou [142]. Una din acestea este însă evident născocită de el, folosind unele date istorice: astfel, deşi D. Cantemir cunoaşte legenda folclorică a stemei Moldovei, el încearcă să o deducă de la numele cetăţii Capul Boului despre care a aflat din lecturile sale că ar fi fost zidită de Traian în Moldova [143].

---

[126] *Istoria imperiului otoman*, p. 753, nota 57.

[127] *Hronicul*, p. 453.

[128] *Ibidem*, p. 95—96.

[129] *Ibidem*, p. 96—98.

[130] *Ibidem*, p. 99.

[131] *Ibidem*, p. 158.

[132] *Ibidem*, p. 201—202.

[133] *Ibidem*, p. 195.

[134] Paribeni, Roberto: *op. cit.*, cap. XXIII. *Traiano nelle tradizioni e nelle leggende*, p. 312—316; Muntz. Eugène: *Les légendes du Moyen Âge dans l'art de la Renaissance*. „Revue des traditions populaires", an. 6 (1891), p. 715: sumar despre iconografia legendei l'*Intercession de saint Grégoire en faveur de l'âme de Trajan.*

[135] *Hronicul*, p. 409.

[136] *Ibidem*, p. 344—345.

[137] *Ibidem*, p. 455—456.

[138] *Ibidem*, p. 136—138 și 457.

[139] *Ibidem*, p. 140—144.

[140] *Ibidem*, p. 146—147.

[141] Menționăm aici numai locul unde pot fi găsite celelalte legende din această categorie: *Hronicul*, p. 365, p. 414; *Istoria imperiului otoman*, p. 132—133, p. 120—121, nota 36.

Avem deci, în total, un număr de 17 asemenea legende. Interesul acestora este pentru noi destul de redus, deoarece ele nu reprezintă fenomene folclorice nici prin mediul lor de geneză, nici prin mediul lor de circulaţie, după o eventuală recepţionare a lor. Importante sînt cele pentru care se poate stabili cu precizie originea folclorică, precum şi caracterul autenticităţii lor folclorice. Pînă să ajungem însă acolo, descoperim în opera lui D. Cantemir şi un mare număr de legende nesigure sub raportul provenienţei lor, în cea mai mare parte legende religioase mahomedane. O astfel de legendă, cu caracter miraculos dar profan, ne întîmpină în *Istoria imperiului otoman* [144], 4 legende religioase se întîlnesc în *Carte despre sistemul sau starea religiei mahomedane* [145] şi alte două în *Despre Coran* [146]. O ultimă legendă de acest fel are caracter apocaliptic şi deşi D. Cantemir o pune în legătură cu celebrul roman popular al Alexandriei, ea pare mai curînd a avea rădăcini folclorice. Pentru că un pasaj din ea prezintă uimitoare similitudini cu o veche credinţă populară romînească despre sfîrşitul lumii (scorpia, zgripţuroaica sau Iuda rod stîlpii pe care se reazămă pămîntul [147] şi neamul piticesc de la sfîrşitul lumii [148]) ne ocupăm de ea aici. La sfîrşitul lumii se va naşte un popor de pitici numit Edzedz-Medzedz (un singur soldat şi-ar putea agăţa toate armele de un singur pai şi s-ar putea culca la umbra lui ca noi la umbra unui platan, o gheată de-a noastră ar fi considerată de ei ca o casă imensă). Aceşti pitici ar fi fost înconjuraţi cu un zid de aramă de către Alexandru Macedon şi nu vor izbuti să iasă de acolo decît cînd va fixa Dumnezeu sfîrşitul lumii. Atunci ei, neputînd să spargă zidul, vor începe să-l subţieze lingîndu-l. Dumnezeu însă, de mila oamenilor, pentru a întîrzia judecata din urmă, îl va creşte la loc. La sfîrşitul sfîrşitului însă totuşi ei vor izbîndi şi vor nimici lumea, salvîndu-se numai musulmanii drept credincioși[149]. Cum ușor se poate vedea, în acest text se împletesc două legende deosebite, probabil și cu originile tot atît de deosebite. Confer pentru aceasta cele două legende apocaliptice romînești, care au însă rădăcini temeinic înfipte în mentalitatea folclorică a poporului nostru. În această categorie de legende ar intra așadar un număr de 8 texte, toate de origine turcească. Deci acest paragraf vizează în primul rînd pe cercetătorii din domeniul folclorului popoarelor orientale. Cu acestea am ajuns la legendele cu caracter și origine folclorică indiscutabilă. Dintr-un număr de 14 asemenea legende, 3 sînt turcești și 11 romînești. Este de observat că materialul romînesc provine, în cea mai mare parte, din tradiția orală, pe cînd cel străin este, fie de proveniență cărturărească, fie de proveniență dubioasă. Cele mai multe legende romînești transmise de D. Cantemir sînt legate de locuri — Cheile Bîcului[150], Dumbrava Roșie de lîngă Cotnari[151], cele două fragmente în legătură cu Ceahlăul[152], legenda Troianului[153], legenda orașului Iași[154] și legenda movilei Răbîei[155]. Restul sînt legende cu caracter heraldic, referindu-se la întemeierea țării[156], la numele ei[157] și la stema Moldovei[158]. Despre ciclul din urmă s-a spus că nu pare a fi o legendă locală romînească, ci ,,o ramură a unui puternic arbore între legende, a cărui rădăcini ne duc departe în pămîntul diferitelor popoare europene și orientale. Ideea fundamentală a tuturor acestor legende este că eroul urmărind un animal misterios (de obicei cerb) este condus pe locuri necunoscute''[159]. Recent însă s-a arătat că în ceea ce privește legenda lui Dragoș se pot deosebi două izvoare : unul folcloric (întemeierea Moldovei de păstorii transhumați din Maramureș) și altul feudal, ținînd de o redacție de curte (vînătoarea zimbrului)[160]. La D. Cantemir nu întîlnim decît această a doua formă a legendei, însă este de presupus că pe vremea lui ea intrase de mult în zestrea tradițională a poporului, eclipsînd și izgonind versiunea folclorică. Cît privește legenda despre Dumbrava Roșie de lîngă Cotnari, încă I. Minea [161] a arătat că este de origine folclorică locală. Ion Neculce afirmă că în cuprinsul Moldovei există mai multe asemenea dumbrăvi. Cea din *Descrierea Moldovei* este însă deosebită. I. Minea a controlat în 1927 tradiția și a descoperit legenda în folclorul cotnărean. Legenda Troianului e populară, deși explicația etiologică lipsește şi D. Cantemir se îndoieşte de ea, intrînd în discuție cu Miron Costin[162]. Această legendă face însă şi ea parte dintr-un ciclu mai vast, legat de numele lui Traian[163], cu o mare difuziune în regiunile răsăritene, mai ales ale fostului imperiu roman. Pentru acest ciclu atestează însăşi legenda balcanică transmisă de D. Cantemir[164], referitoare la originea unei ruini monumentale de lîngă Filipopole. În general, legenda ține să atribuie acestui împărat toate ruinele construcțiilor civile și militare, fie pentru proporțiile lor impunătoare, fie pentru admirabila lor execuție artistică. Este exact ce s-a petrecut în Moldova, unde mai toate construcțiile de biserici sînt atribuite lui Ștefan cel Mare. Cu aceasta însă am intrat în domeniul legendelor orientale. Din cele două care ne-au mai rămas, una în mod special trebuie să trezească interesul nostru. Este vorba de legenda zidirii marii moschei din Constantinopol. Constructorul ei, pe nume Cristodul, întrebat de sultanul Mahomed Fatîh dacă ar putea construi o altă moschee mai frumoasă, fără să se codească prea mult răspunse să i se aducă materialele de construcție corespunzătoare. Sultanul, prea bătrîn pentru a o mai vedea în timpul vieții sale, spre a nu lăsa ca gloria unei astfel de zidiri să împodobească pe urmașul său, dădu ordin ca arhitectul să fie omorît[165]. Aceasta ne duce cu gîndul la același deznodămînt din legenda *Meșterul Manole*

---

[142] *Istoria imperiului otoman*, p. 132—133. Pentru problematica acestei legende în literatura evului mediu vezi: Rosières Raoul: *La légende de Didon*. „Revue des traditions populaires”, an. 6 (1891), p. 52—54.

[143] *Hronicul*, p. 155, p. 322, p. 471.

[144] *Istoria imperiului otoman*, p. 223.

[145] *Carte despre sistemul sau starea religiei mahomedane. Tipărită la ordinul majestăţii sale Petru cel Mare imperator şi ţar al întregii Rusii*: *Legenda lui Adam* (cap. *Despre Ramazan*), *legenda luceafărului*, *legenda vinului* şi *legenda păianjenului* (cap. *Lucrări interzise*).

[146] Georgescu, Ioan: *Principele Dimitrie Cantemir. Despre Coran.* După copia latinească de la Academia Romînă, acum mai întîi tălmăcit şi tipărit romîneşte, 1927. [Ed. Analele Dobrogei]: *legenda lui Noe* (p. 39), *legenda puterii taumaturgice a lui Hristos* (p. 45).

[147] Ciauşianu, Gh. F.: *Superstiţiile poporului romîn în asemănare cu ale altor popoare vechi şi nouă.* Bucureşti, 1914, p. 8—9.

[148] Pamfile, T.: *Sfîrşitul lumii după credinţele poporului romîn.* Bîrlad, 1911, p. 11—13: oamenii de la sfîrşitul lumii vor fi mari cît ştiuletele de porumb, cît degetul, cît guzganul sau cît furnicile. Doisprezece abia de vor putea îmblăti un snop de grîu sau vor întoarce un ou cu prăjinile.

---

[149] Georgescu, Ioan, : *op. cit.*, p. 49—50.

[150] *Descrierea*, I, 4 (49).

[151] *Ibidem*, I, 6 (63).

[152] *Ibidem*, I, 5 (58—59) și I, 5 (58).

[153] *Ibidem*, I, 4 (56—57), de aceasta se îndoiește însă în *Hronicul*, p. 192.

[154] *Ibidem*, I, 4 (44).

[155] *Ibidem*, I, 4 (48).

[156] *Ibidem*, II, 9 (134).

[157] *Ibidem*, I, 1 (35).

[158] *Ibidem*, I, 7 (65—66) și I, 1 (34).

[159] Vuia, Romul : *Legenda lui Dragoș*. ,,Anuarul Institutului de istorie națională'', Cluj, an. 1 (1921—1922), p. 300—309, unde se dau numeroase paralele străine (10 germanice, 3 maghiare, 1 polonă, 3 bizantine și 1 talmudică).

[160] Balotă, Anton : *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand.* ,,Romanoslavica'', an. 1 (1958), nr. 1, p. 225—226.

[161] Minea, I. : *De unde a luat Dimitrie Cantemir știrea despre Dumbrava Roșie.* ,,Cercetări istorice'', an. 2—3 (1926—1927), p. 257—258. Cercetătorul bulgar Petrov Petăr A. : *Kăm văprosa za nakazatelnoto zapriagane u bălgarite i u săsednite tiam narodi.* ,,Izvestia za etno-

---

grafskia institut s muzei", Sofia, an. 3 (1958), p. 178—237, studiind un complex de datini juridice ale slavilor de sud şi de răsărit, menţionează o legendă asemănătoare în cronica lui Nestor (avarii puneau la jug femeile din vechiul trib ucrainean al dulebilor) şi cîteva informaţii istorice din sec. al XVII-lea (cronicarul S. Velicico pomeneşte despre înjugarea, la 1638, a femeilor de cazaci de către panii polonezi; solul polon V. Meakovski scrie că Bogdan Hmelnițki i-ar fi învinuit, la 1648, pe polonezi de a fi înjugat pe cazaci, afirmaţie ce se coroborează şi cu jurnalul lui S. Lukomski). Nu pomeneşte însă nici una din variantele romîneşti ale legendei, deşi — aşa cum se va vedea mai departe, nota 277 — autorul este familiarizat cu *Descriptio Moldavie*. Studiul lui Petrov arată că existenţa acestor menţiuni legendare sau istorice nu şi-ar găsi explicarea, dacă nu s-ar sprijini pe acel complex de datini juridice vechi slave. Ni se pare că afirmaţia aceasta este sau prea îndrăzneaţă sau prea grăbită, deoarece tema înjugării apare frecvent în epica, în proză sau în versuri, a poporului german, elveţian, danez şi suedez, precum şi în literatura folclorică a poporului nostru. Pentru materialul german, cităm numai „*Der Markgraf von Backenweil*". Meier John: *Deutsche Volkslieder. Balladen. Erster Teil.* Berlin, 1935, p. 122 (unde se menţionează, pe lîngă versiunea tip, 4 variante, 2 broşuri şi o sumară bibliografie a problemei) şi balada *Graf von Rom. Ibidem*, p. 135—138 (unde se notează pe lîngă versiunea tip, 1 variantă mai nouă, 4 broşuri dintre anii 1566—1625 cu gravura care-l reprezintă pe prizonier înjugat la plug, precum și alte trimiteri bibliografice). De asemenea, legenda în proză: *Ludwig ackert mit seinen Adlichen*, text 557 din *Deutsche Sagen*, *Herausgegeben von den Brüdern Grimm* (Berlin, 1891), vol. II, p. 177—178. Dar tema se găseşte, prelucrată artistic, şi la sloveni, ceea ce infirmă și o altă teză a cercetătorului bulgar, după care complexul juridic studiat nu ar depăşi înspre apus, la bulgari, linia dialectală cu *ia* numită graniţa *iatova* (iar la romîni, linia Oltului). De aceea socotim că problema nu este încă suficient de adîncită pentru a se putea trage concluzii şi că rezolvarea ei, cu toată străduinţa învăţatului bulgar, este a viitorului.

[162] *Hronicul*, p. 192.

[163] Paribeni, Roberto: *op. cit.*, p. 312—316.

[164] *Istoria imperiului otoman*, p. 617, nota 30.

[165] *Ibidem*, p. 150, nota 41.

şi la paralela descoperită pe vremuri în folclorul spaniol [166]. În fine, ultima legendă transmisă de D. Cantemir se referă la originea sărbătorii sf. Foca la turcii dobrogeni, pe care, așa cum mărturisește el însuși și cum am arătat-o și într-altă parte, o deține din sursă folclorică. O aflăm în opera sa în două versiuni asemănătoare, deși de întindere diferită [167].

Dar D. Cantemir este un povestitor înnăscut, din care cauză opera sa abundă în nenumărate tradiții populare, romîne sau turcești, care fiind lipsite de semnificație etiologică nu au mai intrat în legendă, dar au incontestabil un anume caracter legendar. Înainte de a discuta despre acestea, trebuie să arătăm că în opera sa se găsesc și numeroase tradiții de proveniență cărturărească, bizantină sau medievală, cele mai multe aflătoare în *Hronic* [168]. Față de Ion Neculce, care în *O samă de cuvinte* transcrie 42 de asemenea tradiții folclorice, D. Cantemir ne oferă un material mult mai puțin numeros, în total 13 texte. Conținutul lor e însă mai variat : unele se referă la fapte și personalități istorice, altele la anume credințe populare. Nu stăm să le analizăm aici pe toate, mulțumindu-ne doar cu menționarea lor în ordinea arătată mai sus : Cetatea Neamțului a fost cucerită numai de două ori, o dată de Soliman cel Mare și a doua oară de Sobieski [169] ; Petru Rareș a fost în tinerețe negustor de pește [170] ; Despot-vodă s-a prefăcut mort și s-a lăsat îngropat [171] ; Ion-vodă cel Cumplit nu ținea postul sf. apostoli din care cauză a fost poreclit Armeanul [172] ; banchetul cu lăutari al lui Sobieski în Iași [173] ; ambasada logofătului Tăutu la Constantinopol[174] şi mama lui Ştefan cel Mare[175]. Pentru aceasta din urmă avem un studiu complet şi amănunţit, din care rezultă că D. Cantemir a amplificat tradiţia populară în spirit clasicizant şi că această versiune a lui a stat la baza tuturor prelucrărilor poetice ulterioare din secolul al XIX-lea[176]. Din rîndul celorlalte tradiţii, menţionăm tradiţia despre porcii de la Orhei[177], despre vînarea ieruncilor[178], despre oile moldoveneşti[179] şi despre cele sălbatece[180]. Toate acestea introduc în discuţie elemente fabuloase şi ne trimit indubitabil la sursa lor folclorică. Tradiţia despre roua de pe muntele Incul care se transformă în unt[181], merită o discuţie specială. Ceva asemănător am cules din Vrancea în 1956, în legătură cu interdicţia femeilor de a urca la stînă. Astfel, pînă a nu se fi înrădăcinat obiceiul ca şi femeile să aibă acces la stînă, în munte se alegea untul pe ,,bîrzoiul opincii''[182]. Aceasta însă nu ţinea de rouă, ci de calitatea păşunii şi este, în general, un mod figurat pentru exprimarea acestei calităţi. D. Cantemir a înţeles lucrurile altfel, la propriu nu la figurat, de unde convingerea noastră că informaţia sa, deşi deţinută din sursă orală, nu ţine de experienţa sa personală. Nu putem încheia acest capitol fără a trece în revistă şi numeroasele tradiţii turceşti, care fac din opera lui D. Cantemir o sursă inepuizabilă de informaţie asupra vieţii şi moravurilor turcilor din vremea sa. Ne oprim numai la 8 din ele, pentru a nu relua lucruri spuse deja. Toate sînt din *Istoria imperiului otoman*. Din acest gen de material fac parte : tradiţia despre Seid Bechan[183], despre răzbunarea celor doi circazieni împotriva fiului hanului tătăresc[184], despre modul cum s-a introdus în Persia erezia lui Sofi[185], despre fumătorul Tiriaki[186], despre modul cum au cucerit turcii insula Creta, arzîndu-şi corăbiile pentru a nu putea fi decît învingători[187], tradiţie ce aminteşte proverbul francez, ,,brûler les vaisseaux''[188] despre salvarea lui Shahculi[189], despre întîmplarea beţivului Becri Mustafa, care aduce cu o poveste din 1001 de nopţi[190], despre isprava lui

---

[166] Popescu Telega, A. : *Asemănări și analogii în folclorul romîn și iberic.* Craiova, 1927, p. 14—15. Autorul constată analogia dintre acelaşi fragment al Meşterului Manole şi două legende spaniole despre clădirea unui palat. Legenda lui Cantemir infirmă însă teoria sa, după care anume analogii ibero-romîne ar dăinui din perioada cuceririi romane a Daciei (vezi p. 79—80).

[167] *Istoria imperiului otoman*, p. 310—311, nota 123 şi Georgescu, Ioan : *op. cit.*, p. 48—49.

[168] *Hronicul* : *tradiția despre moartea lui Atila* (p. 289), *despre moartea împăratului Zenon* (p. 296), *despre moartea împăratului Anastasie* (p. 314), *despre salvarea Constantinopolului* (p. 333), *despre moartea împăratului Leon* (p. 347), *despre înfrîngerea ducelui Henric* (p. 449), *despre moartea țarului bulgar Simion* (p. 368—369), *despre salvarea Bizanțului sub împăratul, Ţimisches* (p. 370), *despre creştinarea cneazului Vladimir* (p. 373), *despre naşterea protomartirului Ştefan* (p. 375), *despre comorile regelui Decebal* (p. 183 şi 189), *despre naşterea papei Enea Silvio Piccolomini* (p. 115). Mai dificil e să stabilim de unde a luat tradiția despre comorile regelui Decebal, deoarece o putea găsi în două lucrări : în rezumatul lui Xiphilinus la Cassius Dio sau în prelucrarea poetică a lui Tzetzes. Ceea ce face dificultatea precizării e faptul că însuşi D. Cantemir, utilizînd de două ori tradiția, în ambele rînduri transcrie o altă versiune. Dar, în ambele cazuri, la el lipsesc toate detaliile pe care le putea cunoaşte din Xiphilinus. Vezi Lambrino, Scarlat : *op. cit.*, p. 223—228.

[169] *Descrierea*, I, 4 (52), *Istoria imperiului otoman*, p. 544 şi *Viața lui Constantin-Vodă Cantemir.* Ed. cit., p. 110—111. Această ultimă versiune este întru totul identică cu nuvela lui C. Negruzzi : *Sobieski* şi *plăieșii.*

[170] *Descrierea*, II, 2 (76).

[171] *Ibidem*, II, 2 (77).

[172] *Ibidem*, II, 2 (78).

[173] *Viața lui Constantin-Vodă Cantemir*, p. 92.

---

[174] *Istoria imperiului otoman*, p. 271, nota 36. Versiunea lui D. Cantemir amplifică numai prima parte a tradiţiei cunoscute de Ion Neculce. Vezi : *O samă de cuvinte*, textul X.

[175] *Istoria imperiului otoman*, p. 62—63. Aici D. Cantemir face o gravă eroare de cronologie, plasînd acţiunea tradiţiei în vremea sultanului Baiazid, în loc s-o fi plasat în vremea lui Mahomed al II-lea.

[176] Cartojan, Laetitia : *Legenda ,,Mama lui Ştefan cel Mare''. D. Cantemir, izvorul baladelor din secolul al XIX-lea.* ,,Cercetări literare'', an. 5 (1943), p. 65—98 (cu 7 planşe).

[177] *Descrierea*, I, 7 (66).

[178] *Ibidem*, I, 7, (68).

[179] *Ibidem*, I, 7 (64—65).

[180] *Ibidem*, I, 7, (65).

[181] *Ibidem*, I, 5 (59).

[182] Inf. Petre Dochioiu de 74 ani, din Negrileşti-Vrancea, afirmă : ,,muntele era lucru curat'', femeile nu aveau acces la stînă ; de cînd urcă şi femeile ,,nu se mai alege untul pe bîrzoiul opincii''.

[183] *Istoria imperiului otoman*, p. 87.

[184] *Ibidem*, p. 150, nota 41.

[185] *Ibidem*, p. 190—191, nota 44.

[186] *Ibidem*, p. 378.

---

[187] *Istoria imperiului otoman*, p. 383, nota 2.

[188] D. Cantemir afirmă că a aflat legenda la istoricii turci şi o comunică,,pentru a vedea îngrijirea cu care transmit ei [aceşti istorici] la posteritate faptele compatrioţilor lor''. Din cît cunoaştem astăzi, legenda, în formele transmise de Cantemir, nu se găseşte la istoricii turci, aflîndu-se însă în nenumărate alte izvoare, din care multe puteau să-i fie accesibile. În această privinţă ne însuşim cea de a doua ipoteză a orientalistului Babinger Franz: *Izvoarele turceşti ale lui Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, 1942, p. 9, care pune în discuţie probabilitatea ca unele informaţii să fi fost citate din memorie, creîndu-se nepotriviri, confuzii şi îndoieli cu privire la ,,temeinicia ce se poate pune în D. Cantemir ca istoriograf''. O găsim încă în tratatele de strategie ale anticilor (Sex. Iulii Frontini: *Strategematicon libri quattuor*. Leipzig, 1855, L. I, cap. XI, p. 21: ,,Fabius Maximus veritus, ne qua fiducia navium, ad quas refugium erat, minus constanter pugnaret exercitus, incendi eas, priusquam iniret proelium, iussit''; Justini: *Historiarum Philippicarum ex Trogo Pompeio*. Paris, 1843, L. XXII, cap. 6: ,,Sic consolatis militibus, universas naves, consentiente exercitu, incendi jubet [Agathocle, tiranul Siciliei. Vezi Paulys: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* sub voce şi Polyaeni: *Strategematon libri octo*. Leipzig, 1887, p. 238 şi Leonis imperatoris: *Strategemata*. Cap. VI, 3] ut omnes scirent, auxilio fugae adempto, aut vincendum, aut moriendum esse; Polyaeni: *Strategematon*. V, 25: ,,Τίμαρχος Αἰτωλὸς ἀποβάς τῆς 'Ασίας ἐς χωρίον παλυάνθρωπον ἵνα μὴ φύγοιεν οἱ στρατιῶται τὸ πλῆθος τῶν πολεμίων, τὰς ναῦς κατέπρησεν· οἱ δὲ ἐλπίδα φυγῆς οὐκ ἔχοντες ἀγονισάμενοι γενναίως ἐνίκησαν. [Vezi Paulys: *Real-Enciclopädie* ... sub voce]; *Alexandria*, Bucureşti, 1958, p. 105: [Eraclie împărat] ,,plecă pre mare și au umblat pre mare un an, și au ieşit unde era curţile lui şi făcură ţară bună şi dulce. Și arsă corăbiile și au împărăţit patruzeci de ani ... ''); în tradiţiile arabe referitoare la cucerirea de către mauri a Spaniei de la vizigoţi (Geley Léon: *L'Espagne des Goths et des Arabes*. Paris, 1882, p. 59—60: ,,Tarik [comandantul maur] renvoya ses vaisseaux pour chercher des renforts, loin de les brûler comme le veut la tradition''); la cronicarii bizantini — mai ales, relatînd tocmai cucerirea de către arabi a insulei Creta, ca la D. Cantemir, dar cu un episod romanţios în plus (Magistri ac Logothetae, Symeonis: *Annales a Leone Armenio ad Nicephorum Phocam*. Bonn, 1838, p. 622: [Apochaps comandantul arabilor]. ,,τοῦ δὲ στρατοῦ πρὸς τῆν τοιαύτην εγχείρησιν ἀποκινήσαντος προστάξας τὰς ναῦς αὐτῶν ἐπυρπόλησεν''; Genesius. Ed. C. Lachmann. Bonn, 1834, p. 46: ,,ἀποκινήσαντος δὲ τοῦ λαοῦ πρὸς τὴν τοιαύτην ἐγχείρησιν, ταύταις ἐνέβαλε πῦρ καὶ ὁλικῶς ἐπυρπόλησεν''; Theophanes Continuatus. Bonn, 1838, p. 75: πῦρ ἐμβαλὼν ταῖς ναυσὶν ἁπάσας κατέφλεξε, φεισάμενος τὸ παράπαν οὐδεμιᾶς''; vezi discuţiile asupra originii şi valorii episodului la Bury J. B.: *A History of the eastern Roman Empire*. Londra, 1912, p. 288—289; Schlumberger, Gustave: *Un empereur byzantin au dixième siècle: Nicéphore Phocas*. Paris, 1923, p. 25; Amari Michele: *Storia dei Musulmani di Sicilia*. Seconda edizione. Catania, 1933, I, p. 288; Vasiliev, A. A.: *Byzance et les Arabes. I. La dynastie d'Amorium* (*820—867*). Bruxelles, 1935, p. 55); în marea epică germană a evului mediu (*Das Nibelungenlied*). Übersetzt von Karl Simrok, strofele 1581—1583 şi discuţia asupra prezenţei inorganice a episodului în epopeea germană la Lachmann, Karl: *Der Nibelunge Noth und die Klage*. Berlin, 1852, p. 196); în materialul de legende legate de figura aventurierului catalan medieval Ramón Muntaner, (Iorga, N.: *Études byzantines. II. Ramón Muntaner et l'Empire Byzantin*. Bucureşti, 1940, p. 345: ,,Il entend les louanges de St. Pierre et les cris de Salva Regina de ceux qui avaient fait noyer les vaisseaux pour ne pas connaître de refuge que dans la victoire'') și în legenda, acceptată de istoriografia modernă, despre cucerirea Mexicului de către Cortes (cronicarii spanioli, contemporani cu faptele şi unul chiar participant la ele, Fernandez de Oviedo, Gonzalo: *Historia general y natural de las Indias*. Madrid, 1959, IV, p. 12: ,,Como Cortés vido que en su ejército habia diversas voluntades ... so color que los navíos no estaban para navegar, hizo dar con ellos al través en la costa. E con este ardid o prudencia quitó la esperanza a sus mílites de salir a la tierra'' şi Diaz del Castillo, Bernal: *L'Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*. Traduite et présentée par Dominique Aubier. Paris, 1959, p. 53: ,,Après avoir fait échouer les navires au su et au vu de tous, et non comme le dit le chroniqueur Gomara, un matin, après avoir entendu la messe, alors que nous

Sadik Mehemed effendi, care a cîntat la înmormîntarea fiului sultanului cîntece de bucurie, în loc să cînte pe cele cerute de ritualul de înmormîntare[191].

## DIMITRIE CANTEMIR[*] — ETHNOGRAPHIST AND FOLKLORIST

The essay is divided into eight chapters. In the first, after a brief outline of D. Cantemir's political and scientific activity, the author concludes that the ethnographic and folklore value of Cantemir's work has not yet been fully assessed though three researchers — Alecu Niculina, Al. Bistriţeanu and Florea Florescu have tackled this subject. There is as yet no exhaustive survey of all Cantemir's writings nor have the investigated works been submitted to a thorough-going analysis. Hence the necessity of a new appraisal of the ethnographic and folklore material contained in his writings. The second chapter points out to the fact that D. Cantemir made consistent use of ethnography, aware of the weight of this argument in any historical study. The author discusses Cantemir's working methods, revealing his sources of inspiration and scientific information, as they emerge from the study of his work. The third chapter analyzes the ethnographic features quoted by the Moldavian scholar as well as a number of smaller folklore items scattered throughout his writings (versified folklore, elements of choreography). The fourth chapter deals with elements of folk prose : tales, yarns, legends and tradition, the influence of these folklore genera upon his approach and the manner of their representation in his work. The author further makes a distinction between features of folklore provenance as opposed to those of literate origin, identifying as far as possible the sources of his information. The fifth chapter inventories the paremiologic literature utilized by D. Cantemir, determining the folklore or extrafolklore provenance of his material and examines the manner in which the historian made use of the idiomatic expressions of the peoples whose life he investigated. Chapter six analyses the customs depicted by D. Cantemir, underlining those to which he awarded particular interest.

---

étions réunis capitaines et soldats, parlant avec lui de la guerre, Cortés..." ; după care Roberte son, M. : *L'Histoire de l'Amérique.* Paris, 1778, III, p. 66 ; Larenaudière M. de : *Mexique et Guatemala.* Paris, 1843, p. 72 ; Solis, Don Antonio : *Historia de la conquista de Méjico.* Madrid, 1851, p. 44 ; Hoffmann, Anton : *Die Eroberung von Mexiko durch Ferdinand Cortes 1519 — 1521.* München, 1922, p. 62—63 ; Babelon, Jean : *La vie d- Fernand Cortès.* Paris, 1928, p. 64—65 ; Blanquez Fraile, August´n : *Historia de España.* Barcelona, 1934, p. 377 ; Teja Zabre, Alfonso : *Guide de l'histoire du Mexique.* Mexico, 1935, p. 127 ; Prescott, William : *Die Eroberung von Peru.* Viena, 1937, p. 166 ; Foster, William Z. : *Schiţă a istoriei politice a celor două Americi.* Bucureşti, 1954, p. 43 şi în : *La Grande Encyclopédie* sub voce [Tome XII]. Numai o difuziune atît de largă putea duce la crearea proverbului francez menţionat în text.

[189] *Istoria imperiului otoman*, p. 374, nota 11.

[190] *Ibidem*, p. 376—377, nota 12.

[191] *Ibidem*, p. 753, nota 57.

[*] Prince of Moldavia and scholar (1673—1732).

Confronting the material inherited from Cantemir with the realities of his time and those of the present day, the author demonstrates the veracity of his information. The seventh chapter is concerned with the elements of folk mythology extant in his work, pointing out some errors in interpretation, revealed by recent scientific researches that have supplied fuller data in this field. The eighth, concluding chapter stresses the valuable ethnographic and folklore material contained in D. Cantemir's work, and the necessity for a more systematic survey of this material indispensable to any comprehensive study of Rumanian and Eastern folklore. Notwithstanding the inevitable errors due to the scanty information and narrower outlook of his times, D. Cantemir remains, in ethnography and folklore, a genuine and worthy forerunner.

# ROMULUS VUIA

S-a născut la 28 ianuarie 1887 în comuna Comloşul Mare din Banat. A fost fiul lui Iuliu Vuia (care la rîndul lui era nepotul cărturarului bănăţean Constantin Diaconovici Loga) învăţător, autor de manuale didactice şi lucrări istorice, şi fiul Eugeniei Vuia, născută Graţian, fostă învăţătoare. A urmat şcoala primară la Zenta, liceul la Orăştie şi şcoala normală la Timişoara. Între 1907 şi 1910 a continuat studiile la şcoala normală din Budapesta, unde i s-a dezvoltat interesul pentru etnografie. De aici a trecut la Berlin unde între 1910 şi 1914 a lucrat în Muzeul Volkerkunde de sub conducerea profesorului Felix von Luschan. Întors de la Berlin a fost numit profesor la liceul din Haţeg, unde a funcţionat pînă în anul 1918, perioadă în care a început să culeagă material etnografic pentru ,,Monografia Ţării Haţegului''. În 1918 a fost numit director al liceului din Diciosînmartin. În 1920 l-a cunoscut pe George Vîlsan, care apreciindu-l l-a numit şef de lucrări la Institutul de geografie al Universităţii din Cluj. În 1924 şi-a trecut doctoratul în geografie. Din 1926 pînă în 1940 a funcţionat ca profesor al Universităţii din Cluj, la Catedra de etnografie, ţinînd cursuri de etnografie generală, teoretică şi tematică. Din 1923 a fost numit director al Muzeului etnografic al Transilvaniei, pe care-l organizează după vederi proprii. Înainte de 1940 a înfiinţat pe lîngă Muzeul etnografic din Cluj ,,Cercul de studii etnografice" în care s-au grupat cei mai mulţi dintre etnografii romîni din aceea vreme. Tot în această perioadă reorganizează Muzeul Astrei din Sibiu. Din 1956 a primit sarcina de a conduce şi organiza secţia de etnografie a Institutului de arheologie al Academiei R.P.R. Marţi, 2 iulie, 1963 a decedat în Bucureşti, în urma unei grele boli.

În prima parte a activităţii sale a făcut cercetări de teren, de muzeologie romînă şi străină şi a publicat studii de etnografie romînească. Deşi unele studii de etnografie publicate în această perioadă conţin interpretări idealiste, prin materialul lor aduc un aport valabil şi astăzi la unele probleme şi teme ale etnografiei romîneşti. Din acest punct de vedere va trebui să se facă o reconsiderare ştiinţifică a lucrărilor lui Romulus Vuia în lumina etnografiei actuale.

În ordinea importanţei lor lucrările publicate înainte de 23 August 1944 sînt: *Flechterei mit stabehen bei den Rumänen* — in Zeitschrift für Ethnologie, Berlin, 1914; *Legenda lui Dragoş. Contribuţiuni pentru explicarea originii şi formării legendei privitoare la întemeierea Moldovei.* Cluj, 1921; *Cîteva observaţiuni şi constatări asupra păstoritului şi asupra tipurilor de case la Romîni.* Cluj, 1922; *Căluşarii, dans vindecător.* Bucureşti, 1924; *Ţara Haţegului şi regiunea Pădurenilor, Studiu antropogeografic şi etnografic.* Cluj, 1926; *Aşezările, casa şi portul ţăranului romîn din Ardeal şi Banat.* Bucureşti, 1929; *Etnografie, etnologie şi folclor. Definiţia şi domeniul.* Cluj, 1930; *Types of villages houses in Roumanian and their conection with the cultural circles in the south of Europe.* Londra, 1934; *A Roumanian survival of sun cult and fecundity rete.* Congres. Londra, 1934; *The Roumanian Hobby-Horses, The Căluşarii.* Londra, 1935; *Chronologie des Types de villages dans le Banat et la Transilvania.* Cluj, 1936; *Le village roumain de Transilvania et du Banat.* Bucureşti, 1937; *Histoire et état actuel des études ethnographiques et folkloriques en Roumanie.* Congres — Bucureşti, 1937.

După 23 August 1944, Romulus Vuia şi-a revizuit unele teze şi metoda de cercetare desfăşurînd o activitate rodnică, cu toată vîrsta înaintată. Cu vederi noi, în această perioadă a condus secţia de etnografie, a organizat şi condus colectivul de etnografie din cadrul grupului de cercetări complexe Bicaz pentru efectuarea unei cuprinzătoare monografii etnografice asupra zonei lacului de acumulare Bicaz; a conceput o lucrare de sinteză asupra etnografiei romîneşti, în mai multe volume din care s-a redactat în colectiv capitolul *Romînii* pentru volumul de etnografie sovietică: *Popoarele lumii*; a publicat studii în ţară şi articole ştiinţifice în străinătate.

În ţară a publicat: *Portul popular al Pădurenilor.* Bucureşti, 1958; *Portul popular din Ţara Haţegului,* Bucureşti, 1960. În străinătate a publicat: *Aşezările şi casa rurală din părţile de nord-vest ale Moldovei,* în *Sovetskaia etnografia*, 1960; *Studiul aşezărilor şi ale casei în R.P.R.*, apărut în Anuarul Institutului de etnografie al Universităţii din Debreţin, 1960.

Romulus Vuia a lăsat în manuscrise cîteva lucrări predate editurilor, printre care amintim: *Tipurile de păstorit la romîni*; *Cercetări asupra casei rurale din R.P. Ungară*; *Contribuţii la formarea culturii noastre populare şi a poporului romîn*; *Studiu etnografic asupra satului Nucşora* etc.

Asupra activităţii lui Romulus Vuia s-au scris la momentul potrivit articole şi recenzii elogioase de către reprezentanţii culturii şi ştiinţei romîne şi străine. Romulus Vuia a decedat în plină vigoare intelectuală cînd mai putea fi util etnografiei romîneşti.

Pentru munca lui cinstită şi sîrguincioasă, pentru lupta lui necurmată spre promovarea etnografiei romîneşti îi vom păstra o permanentă bună amintire.

*ROMULUS VULCĂNESCU*

# CÎTEVA OBSERVAŢII CU PRIVIRE LA VERSUL POPULAR

Comunicarea de faţă [1] prezintă, sub semnul ipotezei, conturarea cîtorva observaţii cu privire la versul nostru popular, avînd mai mult menirea de a pune unele probleme, de a sugera şi stimula într-o anume direcţie interesul celor care se preocupă de studierea atentă a versului şi a poeticii folclorice.

S-a afirmat de mult şi spunem — deşi se pare că nu de ajuns! — că versul nostru popular este în genere *vers cîntat* [2]. De aci natura desigur limitată a oricăror încercări de a privi problema sub raport exclusiv poetic. Considerînd independenţa relativă a celor două arte ce concură la împlinirea versului cîntat — poezia şi muzica —, nu se poate totuşi tăgădui posibilitatea — fie şi numai provizorie şi sub aspect de etapă — de scrutare a versului *poetic ca atare* [3]. De aceea se poate totuşi vorbi de o independenţă relativă a versului poetic faţă de ,,rîndul'' melodic cu care în mod obişnuit se îngemănează. S-ar putea adăuga şi menţiunea că lipsa de stabilitate, de pertinenţă a legăturii, a unui anume text cu anume melodie, fenomen atît de frecvent în folclorul nostru, este încă un temei pentru afirmarea existenţei — şi deci a posibilităţii cercetării — versului poetic desprins de frăţia oricît de strînsă a muzicii.

Se naşte mai întîi întrebarea, pe care ne-am pus-o negreşit cei mai mulţi: de ce oare versul nostru popular se înfăţişează — cel puţin în faza accesibilă cunoştinţei noastre — mai ales sub ipostaza măsurilor de 6 (respectiv, 5) şi 8 (respectiv, 7) silabe?

O explicaţie ar putea consta în faptul că această limitare e consecinţa posibilităţii medii de exprimare a ideii poetice unitare — ca frază poetică sau sintagmă unitară a frazei mai ample — sub arcul celor 5—8 silabe, care reprezintă de multă vreme *un minim* constant pentru desfăşurarea unei idei destul de dezvoltate în *limba romînă*. Cu alte cuvinte, este de presupus că explicaţia acestei limitări stă în natura înseşi a posibilităţilor de combinare a formelor şi în economia sistemului propriu de forme gramaticale ale limbii noastre, ca mijloace de exprimare ale ideii poetice. Pe de altă parte, numeroasele versuri asinartetice (versuri cu rimă internă) în cadrul a atît de felurite alcătuiri poetice din toate genurile, pledează pentru ipoteza unei faze istorice anterioare, în care a putut exista în folclorul nostru posibilitatea unor măsuri mai mici de versuri (de 3—4 silabe). Cazul cîntecelor de copii, construite adesea din versuri de această măsură, sau cazul, spre pildă, al unei variante a colindului *Sub cetate, -n cea livadă* [4], unde aproape toate versurile se pot despărţi în subunităţi de patru silabe rimate (prin asonanţă), ne întăresc presupunerea unei faze arhaice, în care tipul măsurii de patru silabe era, dacă nu generalizat, cel puţin foarte frecvent. După cum fenomenul de ,,enjambement'' (cînd ideea poetică depăşeşte sintactic măsura unui vers, necesitînd o continuare şi întregire prin începutul versului următor) — fenomen atestat în mai toate genurile actuale ale folclorului nostru, ne face să considerăm că tendinţa de spargere şi de lărgire a măsurii (fie ea de 3—4 sau 5—8 silabe) a existat şi stăruie din totdeauna sub impulsul creşterii conţinutului şi al dezvoltării ideii poetice şi pe măsura înseşi evoluţiei limbii noastre. Tendinţa de spargere a limitelor măsurii apare mai evidentă, fiind larg atestată în latura muzicală unde, la numeroase melodii, adăugirea ,,silabelor de completare'' (adeseori chiar cuvinte întregi şi combinaţii de cuvinte : *măi-măi*, *Lino*, *Leana mea* etc.) este o necesitate lăuntrică, menită să acopere arcul extins al rîndului melodic sporit, pentru care măsura de 7—8 silabe a devenit o haină incomodă !

---

[1] Comunicare ţinută la 2.XII.1963, în cadrul sesiunii ştiinţifice anuale a Institutului de etnografie şi folclor.

[2] O contribuţie de o deosebită însemnătate reprezintă în această privinţă consideraţiile lui Brăiloiu, C., în lucrarea *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956.

[3] Vezi, spre pildă, părerile acad. George Călinescu în cap. *Arta literară în folclor*, din *Istoria literaturii romîne*, vol. I (sub tipar), Ed. Acad. R.P.R.

Se poate deci afirma că însăşi constituţia limbii artistice folclorice cere şi este satisfăcută, pentru o mare etapă istorică a existenţei sale, de cuprinderea încă actuală a versului de 5—8 silabe. Pentru a întemeia mai deplin această afirmaţie, este desigur necesară o cercetare amănunţită şi îndelungată asupra formelor şi sistemului de combinare a formelor gramaticale proprii limbii romîne în general şi îndeosebi limbii şi stilului popular. Cercetarea statistică, cu metodele ei proprii, ar trebui să aibă în vedere studiul capacităţii silabice şi al modalităţii intonaţionale a cuvintelor, privite în evoluţia lor flexionară şi în distribuţia pe diversele categorii gramaticale (ca unităţi nominale şi determinanţi adjectivali — forme verbale şi determinanţi adverbiali — vorbe de legătură etc.) evoluînd între unităţile monosilabice şi maximum de întindere silabică, precum şi ponderea diverselor categorii gramaticale în frecvenţa utilizării lor. Problema nu este de loc simplă, dar nu încape îndoială că ea îşi va găsi locul în profilul cercetărilor actuale. Se va putea astfel afla explicaţia mai concretă a simplei constatări şi a ipotezei de explicare pentru limitarea tiparului atît de statornic al măsurilor versului nostru popular.

Punctul de vedere structural trebuie îmbinat cu cel istoric evolutiv şi în această privinţă. Într-adevăr, nu întîmplător poate fi faptul că în timp ce sistematica versului popular stăruie în cele două ipostaze principale (6—8 silabe), care au satisfăcut şi satisfac încă expresia stilistică a poeziei populare — pînă la a deveni caracteristice pentru aceasta şi obligîndu-ne să ne amintim de influenţa folclorică atunci cînd le regăsim în operele unor poeţi culţi — , în schimb, în evoluţia formelor poetice ale artei scriitoriceşti — atît de moderne şi de recente în literatura romînească — , se adevereşte tocmai posibilitatea evoluată a unor alte, numeroase, tipuri şi forme de versificaţie romînească, rămase necunoscute folclorului. Însăşi evoluţia şi posibilităţile înnoite de mlădiere a limbii, împreună cu contactul cultural cu alte forme şi posibilităţi poetice au putut dezvolta, spre pildă, sub pana unuia dintre ctitorii poeziei noastre culte, orizontul stilistic care a îngăduit adoptarea unui sistem de versificaţie extra-folcloric în formularea unui vers de tipul

---

[4] Amzulescu, Al. şi Ciobanu, Gh. : *Vechi cîntece de viteji.* E.S.P.L.A., 1956, p. 21 :

*Sub cetate-n cea livadă,*  
*Joac-un june calul bunu.*  
*Dar nu-l joacă cum să-l joace,*  
*Mi-l desuce şi-l întoarce*  
*După lună, cînd îi plină,*  
*După soare, cum răsare...*

*Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate...*

Răsturnarea savantă a genitivului plural, care nu există în versul popular (*Ale turnurilor umbre*), reclamă, ca structură lingvistică deosebită faţă de cea a limbii folclorului, o formă structurală deosebită a însuşi versului. Poetul s-ar fi putut desigur opri la jumătatea versului pentru a rima — fie şi încrucişat sau îmbrăţişat — versuri de 8 silabe :

*Ale turnurilor umbre*
*Peste unde stau culcate,*

dar consecinţa acelei răsturnări genitivale iniţiale, ca fapt de limbă nou, necunoscut folclorului, îl îndemna parcă pe poet spre abordarea unui vers de suflu larg pentru a cuprinde ideea, inovator şi oarecum ,,preţios" exprimată, faţă de forma simplă şi directă a versului folcloric tradiţional. O atmosferă culturală deosebită şi un orizont stilistic schimbat au cerut o formă nouă de vers, străină posibilităţilor şi experienţei folclorului [5]. Dar acesta e doar un caz în care versul folosit mai are totuşi unele tangenţe cu tradiţia folclorică, prin păstrarea principiului metric tradiţional (bisilabic coborîtor $\grave{-}\,-$) şi, de fapt, contopirea a două măsuri populare de opt silabe într-un vers ,,gigantic" de 16. Nenumărate sînt însă posibilităţile combinatorii ale limbii legate de adoptarea unor tipuri evoluate de versificaţie, în operele diferiţilor noştri scriitori culţi. Poezia noastră cultă, care se dezvoltă începînd îndeosebi din veacul trecut, folosind deci o limbă romînă modernă, treptat evoluată, se desprinde parcă în chip necesar de monotonia şi limitarea vechilor tipare ale versului popular, inovînd tot felul de posibilităţi savante (ca în cazul lui G. Coşbuc, spre pildă), devenind tocmai caracteristic şi izbitor momentul în care poetul cult mimează folclorul, mulţumindu-se cu măsura şi metrul folcloric şi creînd poezii în stil şi limbaj folcloric ostentativ!

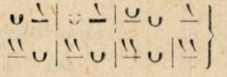
Dar cercetările de lingvistică istorică şi structurală asupra limbii şi stilului poeziei populare pot deschide unele perspective şi pentru lămurirea altor probleme, cu mult mai complicate decît cea a măsurii versului tradiţional.

Ca şi în cazul măsurii, se naşte de pildă întrebarea: de ce oare, în arsenalul creaţiei noastre poetice tradiţionale s-a impus şi se menţine în exclusivitate tiparul metric bisilabic de tip coborîtor?

Este de presupus, că de asemenea, numai o cercetare de esenţă istoric-lingvistică şi stilistică va putea aduce unele constatări în stare să descopere temeiurile adînci ale acestei ciudate şi exclusive limitări, care nu poate fi nicidecum întîmplătoare, ci dimpotrivă, legică (dat fiind caracterul ei atît de general în folclorul romînesc). Unele încercări empirice, nesistematice, pe care le-am întreprins ca nespecialist, mă fac să cred cu tărie în nevoia unor cercetări stilistice şi istorice serioase, întreprinse cu o metodă riguroasă, asupra limbii poeziei populare.

Mă voi referi numai la constatarea binecunoscută a frecventei neconcordanţe între accentul tonic al cuvîntului cu accentul schemei metrice a versului popular, care contrazice atît de adesea intonaţia firească a cuvintelor ce intră în alcătuirea versului, ca în cazul :

Rămîi, Ardeal, sănătos!



---

[5] Fenomenul inversiunii formelor gramaticale e cunoscut în folclor, legat mai cu seamă de forme verbale şi pronominale (*Pascu-mi-se,/ Adapă-mi-se*) şi mai puţin de forme nominale şi adjectivale, de tipul ,,*Al meu copil* cilibiu" — din balada Marcului Viteazul (cf. A.I.F., mg. 20 c).

Versul acesta, spre pildă, cuprinde trei cuvinte. În primele două, contradicţia este absolut neîndoielnică, accentul metric impunînd răsturnarea accentuării normale, fără echivoc, a celor două bisilabice. Al treilea cuvînt este un trisilab. În cuvintele trisilabe de tip dactilic şi amfibrah (folosirea neadecvată a acestor termeni, care implică ideea de cantitate silabică, se justifică numai prin nevoia de referire la desene metrice binecunoscute; interesează aci exclusiv locul accentului, fără vreo legătură cu ideea de cantitate a silabei purtătoare de accent); deci în cuvintele trisilabe de tip dactilic (inima $\grave{-}\cup\cup$) sau amfibrah (pădurea, Manole $\cup\grave{-}\cup$), locul firesc al accentului tonic este fără echivoc. Echivocul începe în cazul cuvintelor în care este neclară existenţa unui al doilea accent, secundar, insuficient marcat în pronunţia firească a cuvintelor de tip anapestic (?) şi cretic (?): blestema (?); numărînd (?). Acesta este şi cazul celui de-al treilea cuvînt în versul citat (sănătos), în care coincidenţa sau contradicţia între accentul tonic şi cel metric poate fi îndoielnică în silaba iniţială „*să*" (deci $\cup\cup\grave{-}$ sau $\grave{-}\cup\grave{-}$?). Interpretarea cuvîntului ca amfimacru, prin dezvoltarea accentului secundar din prima silabă, ar pleda pentru o deplină încadrare a cuvîntului în metrul versului, prin coincidenţa accentului tonic secundar cu cel metric; interpretarea anapestică ar aduce o a 5-a contradicţie, între accentul metric şi cel tonic în silaba „să", după cele 4 contradicţii din primele două picioare şi cuvinte $\begin{matrix}\cup\grave{-} \mid \cup\grave{-}\\ \grave{-}\cup \mid \grave{-}\cup\end{matrix}$ (Rămîi, Ardeal,...)

Făcînd abstracţie de discuţia posibilă în cazul silabei „*să*", rămîne totuşi indiscutabil că în acest vers de numai trei cuvinte, cel puţin patru silabe se plasează pe o totală neconcordanţă, pe contradicţia tranşantă între accentul tonic natural al cuvintelor şi accentul metric al versului.

Exemple nenumărate de cazuri asemănătoare ne stau cu uşurinţă la îndemînă la cea mai sumară scrutare a oricărei colecţii de folclor, ca spre pildă:

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Cucule, pasăre blîndă,* | –∪ υ\|— υ∪ –∪<br>–∪\|–∪\|–∪\|–∪ | (3) | 3 + 3 + 2 |
| *Du-te-n pădure şi-m' cîntă.* | –∪ υ—υ\|∪ –∪<br>–∪\|–∪ –∪ –∪ | (3) | 2 + 3 + 1 + 2 |
| *Pe cine-i ave' mînie,* | υ\|—υ∪ –\|∪ –∪<br>–∪\|–∪\|–∪ –∪ | (3) | 1 + 2 + 2 + 3 |
| *Blăstămă-l străin să hie.* | –∪∪\|υ –\|∪\| –∪<br>–∪\|–∪ –∪ –∪ | (1) | 3 + 2 + 1 + 2 |
| *Nu-i mai trăbe altă şfară* | –\|∪\|–∪\|–∪\|–∪<br>–∪\|–∪\|–∪\|–∪ | (0) | *1 + 1 + 2 + 2 + 2* |
| *Ca străinătatea-n ţară;* | υ\|∪̲ υ∪ –∪\|–∪<br>–∪\|–∪\|–∪\|–∪ | (2—3?) | 1 + 5 + 2 |
| *Nu-i mai trăbe altă funie* | –\|∪\|–∪\|–∪\|–∪<br>–∪\|–∪\|–∪\|–∪ | (0) | *1 + 1 + 2 + 2 + 2* |
| *Ca omul străin în lumie...* [6] | υ\|—υ\|∪ –\|∪\|–∪<br>–∪\|–∪ –∪\|–∪ | (3) | 1 + 2 + 2 + 1 + 2 (!) |

*

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Pre munţii cei mari* | υ\|— υ\|∪\|–<br>–∪\|–∪\|– | (3) | 1 + 2 + 1 + 1 (!) |
| *Sînt trei păcurari.* | ∪̲\|—\|∪̲∪ –<br>–∪\|–∪\|– | (1—3?) | 1 + 1 + 3 |

---

[6] Cf. Zamfir, C., Dosios, V., Moldoveanu-Nestor, E.: *132 cîntece şi jocuri din Năsăud.* Ed. muzicală, 1958, p. 127.

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Doi îs veri premari,* | $\cup \mid - \mid - \mid \cup\ -$<br>$- \cup \mid - \cup \mid -$ | (0) | *1* + *1* + *1* + *2* |
| *Unu-i mai strinuţ* | $- \cup \mid \overset{\cup}{-} \mid \cup\ -$<br>$- \cup \mid - \cup \mid -$ | (0—1?) | *2* + *1* + *2* |
| *Ce-l cheamă Pătruţ,* | $\cup \mid - \cup \mid \cup\ -$<br>$- \cup \mid - \cup \mid -$ | (3) | 1 + 2 + 2 (!) |
| *Păcurari micuţ.* | $\overset{\cup}{-}\ \cup\ - \mid \cup\ -$<br>$- \cup \mid - \cup \mid -$ | (0—1?) | 3 + 2 |
| *Veri se vorovïră,* | $- \mid \overset{\cup}{-} \mid \overset{\cup}{-} \cup\ - \cup$<br>$- \cup \mid - \cup \mid - \cup$ | (0—2?) | *1* + *1* + *4* |
| *Mi se sfătuiră* | $\overset{\cup}{-} \mid \overset{\cup}{-} \mid \overset{\cup}{-} \cup\ - \cup$<br>$- \cup \mid - \cup \mid - \cup$ | (0—3?) | *1* + *1* + *4* |
| *Pe strin să-l omoare,* | $\cup \mid - \mid \cup \mid \cup\ - \cup$<br>$- \cup \mid - \cup \mid - \cup$ | (3) | 1 + 1 + 1 + 3 |
| *Moarte de topoare. .* [7] | $- \cup \mid \cup \cup\ - \cup$<br>$- \cup \mid - \underbrace{\cup \mid - \cup}$ | (1) | 2 + 1 + 3 |

Analizînd un mare număr de cazuri, întocmind pentru numeroase texte diagrama comparativă integrală a contradicţiilor ce se ivesc în acest chip, am ajuns, între altele, la următoarele constatări pe care le socotesc mai semnificative:

1. Desfăşurarea liberă a contradicţiei între accentul tonic şi cel metric se produce în prima parte a schemei versului, în cadrul primelor 5 — respectiv 3 silabe, în versul de 8 (7) — respectiv 6 (5) silabe. Constatînd marea frecvenţă, şi adeseori preponderenţa contradicţiei în această privinţă, se poate afirma că regula generală — aş îndrăzni să zic „legea" — o constituie pentru această parte a versului tocmai neconcordanţa între accentul tonic şi cel metric.

2. Se constată de asemenea ca un fenomen general că partea finală a versurilor este secţiunea în care coincidenţa celor două accente operează în chip obişnuit, făcînd loc numai unor prea rare excepţii de neconcordanţă. Şi pentru că s-ar putea zice că aceasta reprezintă un truism, fiind de fapt de mult cunoscut că în ultima silabă accentuată concordanţa e regula generală, subliniez că ceea ce este nou în constatările mele e că regula concordanţei trebuie extinsă incluzînd *şi silaba neaccentuată care precede ultimul picior.* Aş formula mai bine această afirmaţie, ca un fapt pe care-l socotesc de o oarecare importanţă, că *partea finală a versului nostru popular* $\cup \mid \grave{-}\ (\cup)$ *se constituie ca o clausulă constantă de tip amfibrahic în care operează legea concordanţei accentului tonic cu cel metric,* contradicţia ivindu-se aici doar ca rare excepţii:

*Că strinu de-ar avea vreme,*
*Peste mine-ar tăia lemne...* [8]

Subliniez importanţa acestei constatări, deocamdată mai cu seamă sub aspectul versului de 6 (5) silabe în care, menţionînd existenţa acestei clausule, înseamnă că de fapt în aproape jumătate de vers (secţiunea finală) fenomenul concordanţei celor două accente este regula generală.

3. O altă constatare este că, analizînd un context se pot găsi şi versuri în care coincidenţa accentului metric cu cel tonic este deplină (de la începutul pînă la sfîrşitul versului). Două menţiuni în această privinţă:

a) Versuri în acest sens „concordante" sînt de regulă generală mai întîi cele introductive şi de legătură, de tipul celor alcătuite cu „*Foaie (frunză) verde...*" sau „*Dar cutare ce făcea (zicea)?*"

---

[7] Cf. *Folclor din Transilvania.* E.P.L., 1962, vol. I, p. 77.

[8] *Ibidem,* p. 8 vss. 12—13.

b) Constatăm că versurile concordante sînt mai ales din rîndul celor alcătuite din cuvinte mono- şi bisilabe, inclusiv multiplul de 2 (= patru) silabe.

Se profilează astfel regula următoare: dacă nu toate versurile alcătuite din cuvinte mono- şi bisilabe sînt concordante, în schimb majoritatea versurilor concordante sînt cele alcătuite din mono- şi bisilabe[9].

În fragmentul inițial al *Mioriței*, spre pildă, între primele 5 versuri, toate alcătuite din mono- şi bisilabe, trei sînt versuri concordante; neconcordante sînt totuşi:

> Pe-o *gură* de rai...
> Trei *turmè* de oi...

Comentînd puțin, atît cît poate îngădui răgazul acestei scurte comunicări, constatările, din păcate mai mult enunțate aci, din cele de mai sus s-ar putea dezvolta măcar următoarele considerațiuni:

Efectul obişnuitei neconcordanțe a accentului tonic cu cel metric în prima parte a versului nostru popular, contrastînd cu concordanța quasi-obligatorie din clausula finală, se înfățişează ca un interesant şi subtil fenomen de tensiune dialectală internă a acestui mijloc de bază al construcției poeticii noastre populare (structura metrică a versului popular, în aparență atît de simplă şi monotonă). Opozițiile ce se manifestă în prima parte a versului îşi capătă rezolvare în clausula finală. Se poate considera chiar că împăcarea ce apare pe planul intim şi unitar al unui singur vers, în clausula finală, conjugată cu apariția diseminată a versurilor integral concordante din cadrul unui context curgător, constituie momentul necesar de echilibru, pe care îl cere ca o binevenită rezolvare şi destindere principiul stilistic al ,,aşteptării frustrate'' în partea contradictorie a contextului (în majoritatea începuturilor de vers şi în majoritatea versurilor care se succed neconcordante). Este un fenomen asemănător celui sesizat, cu privire la rimă, în atît de plastica şi sugestiva descriere a lui N. Iorga despre felul de desfăşurare al ,,zicerii'' unei balade: ,,Balada se cîntă, sau, mai bine, se zice. *Zicerea* aceasta e o recitare melodică. Putem spune că partea de cîntec întovărăşeşte partea de poesie, o rechiamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic —, o întreține, îndemnînd şi încălzind pe ,,zicător'', o adauge şi o preschimbă însă, prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul cu încetul.

O rimă prea netedă, repetată la fiecare păreche de versuri, ar fi o piedecă. Prea s-ar cere mult de la acela care ,,zice'', dacă ar fi să ştie pe de rost atîtea balade. De fapt sînt rime pe care le întîlneşti în acelaşi cîntec dat de oameni deosebiți. Ele sînt nişte cuceriri tehnice aşa de însemnate, încît nu se pot uita lesne. Plac prea mult pentru a nu se opri în amintire. Şi ele sînt de folos, slujind ca nişte puncte de orientare şi regăsire.

Iar între dînsele se deapănă balada în sunetul încet, discret, umbrit al cîntecului, nu în saltul eroic al rimelor îndrăznețe, alunecînd de la un vers la altul pe forme comune verbale, care se pot înlocui cu cea mai mare uşurință. Cîntecul dă ritmul, el statorniceşte lungimea şi felul versului; peste rimele cele mai dese, care se preschimbă necontenit între sine, povestea se desfăşură, bine ritmată, potrivită pe deplin cu acel cîntec călăuz şi tovarăş, care merge el înainte şi face ce vrea din ce vine după dînsul; iar, din loc în loc, fulgeră o rimă rară, arătînd cîntărețului că nu s-a înşelat, că, da, acesta e drumul cel bun, că, fără a merge tocmai pe tocmai în urmele înnaintaşilor săi, el a atins punctul care trebuia atins şi de unde calea se lămureşte mai departe''[10].

---

[9] Necesitatea concordanței în versurile tipic inițiale şi de legătură (menționată la punctul precedent) se verifică totuşi chiar şi în versurile alcătuite din mono- şi trisilabe, ca: *Foaie verde de-o* **alună** (... *trei* **spanace**) etc.

[10] Cf. Iorga, N.: *Istoria literaturii româneşti.* Bucureşti, 1925, vol. I, p. 33—34.

Şi pentru că a venit vorba de rimă, dacă considerăm că în această privinţă versul nostru popular excelează prin asonanţă, fenomenul asonanţei fiind cel de bază şi mai larg generalizat, iar apariţia rimei perfecte dovedindu-se un fenomen derivat, mai mult ca o tendinţă de dezvoltare şi umplere a asonanţei către rima perfectă, adăugînd la aceasta şi cele mai sus arătate în privinţa concordanţei şi neconcordanţei accentului tonic cu cel metric, se poate trage concluzia că: după cum în ce priveşte rima, şi în ce priveşte măsura şi metrul, versul nostru popular se înfăţişează de fapt ca o structură de tip arhaic, făcînd parte dintre elementele fundamentale ale arsenalului poetic tradiţional, care s-a constituit într-o etapă de tinereţe a limbii romîneşti *ca atare* şi păstrîndu-şi valoarea de element de bază pentru o foarte lungă etapă a evoluţiei istorice a limbii şi stilului poetic popular. Dezvoltarea continuă a limbii şi depăşirea orizontului cultural exclusiv folcloric tind, tot mai stăruitor, în cazul creatorilor populari din zilele noastre, spre depăşirea acestor elemente tradiţionale. În acest sens, poezia noastră cultă, după unele exerciţii în stil popular, manifeste în operele Văcăreştilor, ale lui A. Pann, Alecsandri şi Eminescu, reclamă chiar de la începuturi perspectiva unor orizonturi schimbate, pentru care măsura, metrul şi sistemul rimei populare rămîn nesatisfăcătoare. Măsura, metrul şi combinaţia strofică a rimei devin atît de variate, iar concordanţa deplină a accentului tonic cu cel metric şi rima cît mai perfectă şi căutată — o lege elementară a poeziei noastre culte. Cazul lui G. Coşbuc, poetul cu atît de profunde rădăcini şi premise ale formaţiei în solul folcloric, dar atît de adînc cunoscător al poeziei universale (al poeziei danteşti, al poemelor indice etc.), e foarte grăitor, poetul depăşind şi evitînd parcă sistematic în operele sale tocmai versul folcloric care-i era negreşit atît de familiar. Iar marele Eminescu, el însuşi, dincolo de exerciţiile sale folclorizante, a frecventat şi a preferat cu totul alte structuri decît cea a versului popular, pentru a realiza strălucirea creaţiilor sale celor mai de seamă.

*AL. AMZULESCU*

---

## KURT RANKE, *SCHLESWIG-HOLSTEINISCHE VOLKSMÄRCHEN*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von... Kiel, Ferdinand Hirt, 3 vol.: I, 1956, 360 p., II, 1958, 404 p., III, 1962, 400 p.

Prof. dr. Kurt Ranke de la Universitatea din Göttingen a început în anul 1956 — pe cînd funcţiona ca profesor la Universitatea din Kiel — publicarea unei lucrări de mari proporţii intitulată *Poveştile populare din Schleswig-Holstein*. În cele trei volume apărute pînă acum într-o prezentare grafică excelentă, au fost adunate, sistematizate şi adnotate, o parte din poveştile populare culese în arătata provincie a Germaniei şi care se află în manuscrisele din Biblioteca Universitară din Kiel, din biblioteca regională Schleswig-Holstein şi la Seminarul de germanistică al Universităţii din Kiel. Astfel, volumul I cuprinde 261 texte (34 tipuri între tipurile ATh 300—402), vol. II, 273 texte (65 tipuri între ATh 403—665) şi vol. III, 374 texte (75 tipuri între ATh 670—960), în total 908 texte de basme fantastice, religioase şi nuvelistice, culese de la 319 informatori născuţi între anii 1812—1934. Lucrarea apare deci ca o excepţională colecţie de documente folclorice, redate în forma originală, majoritatea în dialect, aşa cum au fost culese de Wilhelm Wisser, Gustav Friedrich Meyer şi alţii. Textele, minuţios verificate, sînt redate într-o grafie foarte simplă, fără semne diacritice cum apar în arhivă, pentru a nu se îngreuna lectura. Variantele din colecţiile citate care au fost tipărite mai înainte de diferiţi editori, sînt doar menţionate cu datele bibliografice necesare. Variantele care repetau, erau prea lungi şi nu aveau nimic în plus faţă de altele, au fost rezumate, iar în cîteva cazuri, variante care mai fuseseră tipărite dar nu pot fi găsite cu uşurinţă, au fost retipărite în întregime.

Pornind de la ideea că nu numai textele realizate din punct de vedere literar şi că nu numai povestitorii dotaţi contribuie la îmbogăţirea şi perfecţionarea operelor folclorice, spre deosebire de alte colecţii de basme din Schleswig-Holstein apărute anterior, în această lucrare sînt luate în considerare toate variantele care nu au fost selecţionate pînă acum. În felul acesta se realizează imaginea adevărată a vieţii basmelor din Schleswig-Holstein şi fenomenul folcloric poate fi intuit în amplitudinea sa. De altfel, poziţia arătată a autorului colecţiei faţă de material subliniază orientarea ştiinţifică şi valoarea întregii lucrări care ridică interesante probleme teoretice şi metodologice. Chiar în prefaţă sînt schiţate cîteva puncte de interes pentru cercetare, ce decurg din lectura materialului. În primul rînd, publicarea poveştilor în contextul real, aşa cum au circulat în procesul folcloric este deosebit de valoroasă. Faptul că s-au publicat mai multe variante ale aceluiaşi basm, culese la date diferite, face posibilă urmărirea stabilităţii — respectiv a variabilităţii bunului cultural. Dacă variantele sînt povestite de acelaşi povestitor, spre exemplu ATh 425 varianta 14—25 (la interval de 20 de ani), ATh 571 b varianta 3 (3 versiuni la 2 şi 7 ani), ATh 650, varianta 5—6 (5 ani), ATh 650 varianta 7—8 (20 ani), se poate urmări evoluţia modului de a povesti şi felul în care au devenit mai şterse ori mai pregnante anumite elemente din basm o dată cu maturizarea povestitorului. De asemenea, se mai poate urmări stabilitatea tradiţiei familiare în povestit, se pot distinge schimbările intervenite în povestirea nepotului faţă de cea a bunicului, în raport cu schimbarea mentalităţii. Modificările intervenite în povestire de la o generaţie la alta demonstrează şi fenomenul împrospătării sau al corectării unei tradiţii intrate pe cale de tocire. Mai mult, lărgindu-se observaţia la grupuri de povestitori, se pot stabili, prin analizarea modului de povestire, zone de unitate culturală populară. În sfîrşit, urmărindu-se felul în care basmele au fost preluate de povestitori din diferite publicaţii sau chiar din prelucrări literare, se poate stabili transformarea pe care acestea le suferă în practica orală. Incontestabil, fenomenul nu are aceeaşi intensitate la toate popoarele, fiind mai accentuat la cele cu o cultură cărturărească mai veche, însă pentru folcloristică urmărirea lui este deosebit de importantă. Concluziile favorabile povestitului popular, contrazic teoria lui Wesselski şi a altor cercetători, care susţin că literaţii sînt cei care îmbogăţesc şi duc mai departe naraţiunea, perfecţionînd-o.

Prezentarea basmelor în colecţie a fost făcută după criteriul conţinutului, adică variantele au fost grupate în tipuri stabilite pe plan internaţional prin tipologia Aarne — Thompson [1], folosindu-se şi publicarea unor variante pe 2—3 coloane paralele. La sfîrşitul fiecărui volum este o listă a informatorilor cu date asupra vîrstei şi localităţii, ca şi a poveştilor pe care le-au povestit. În cadrul fiecărui tip de basm se face mai întîi un scurt comentariu asupra conţinutului, a motivelor componente ale tipului, forme speciale, antecedente, sau prezenţa tipului în Schleswig-Holstein. Urmează o sumară prezentare analitică a tipului, cu toate variabilităţile, pe episoade, apoi unde este cazul se face o grupare a variantelor, anunţîndu-se numărul de variante în Schleswig-Holstein. Apoi se dau lămuriri asupra fiecăreia din ele, se motivează de ce nu s-a tipărit vreuna din variante, de ce alta a fost redată în rezumat, se menţionează trăsăturile interesante. După aceasta se dau referinţele bibliografice generale, pornindu-se de la lucrarea lui Bolte şi Polivka[2], consemnîndu-se toate variantele publicate în limba germană în celelalte provincii germane şi peste hotare. În sfîrşit, urmează publicarea textelor aşa cum am arătat, fiecare text fiind precedat de datele necesare identificării, de numele, vîrsta şi profesia povestitorului, de locul şi data culegerii.

---

[1] *The Types of the Folktale*, a classification and Bibliography ANTTI AARNE'S Verzeichnis der Märchentypen. Translated and enlarged by STITH THOMPSON, FFC nr. 184, Helsinki, 1961, 588 p.

Cele 3 volume apărute pînă acum aduc un valoros serviciu folcloristicii internaţionale. Ele, pe lîngă faptul că ridică un monument culturii spirituale populare din Schleswig-Holstein, sînt un deosebit de preţios instrument de muncă ştiinţifică. Cu cît se vor tipări mai multe lucrări de acest fel, regionale sau naţionale, cu atît se va înlesni cunoaşterea reciprocă între popoare, stima va creşte şi se va înlesni mai buna înţelegere şi colaborare în sensul năzuinţelor comune spre progres.

*CORNELIU BĂRBULESCU*

---

[2] Bolte, J., Polivka, G.: *Annmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm.* 5 vol., Leipzig, 1913—1931.

1

## LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni,** 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropeum Troiani,** ediţia a II-a, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

⁂ **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara),** 561 p. + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume“ şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric-critic,** 187 p., 4,75 lei.

⁂ **Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838,** ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 144 p., 3,60 lei.

# ERATĂ

| Pagina : | rîndul : | în loc de : | se va citi : |
|---|---|---|---|
| **10** | 3 de jos | Calomfirescu, Radu : | ***Radu Calomfirescu,*** |

**Revista de etnografie și folclor 1/1964.**

XF 1172

Revista apare de 6 ori pe an.
Preţul unui abonament este de 12 lei.
În ţară abonamentele se fac la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii.
Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin:

CARTIMEX
Căsuţa poştală 134—135
Bucureşti
R.P. Romînă

sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Rev. etn. folc. An. IX, nr. 1 p. 1—115 Bucureşti, 1964

Lei 12

XF1172
200150
55218

1457

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE
# ȘI FOLCLOR

ANUL IX BUCUREȘTI Nr. 2

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

55218

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE
# ȘI FOLCLOR

ANUL IX

2

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

## COMITETUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; R. VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție*

Manuscrisele, cărțile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondență se vor trimite la Comitetul de redacţie al revistei, pe adresa:
*București, str. Nikos Beloiannis nr. 25.*

# S U M A R

## STUDII

Pag.

ADRIAN FOCHI, Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist (II) . . . . . . . 119
ION VLĂDUŢIU, Noţiunea de „mocan" în păstoritul romînesc . . . . . . 143
GOTTFRIED HABENICHT, Acompaniamentul tarafurilor năsăudene . . . . 159

## MATERIALE

AL. I. AMZULESCU, „Vlăduţ". O variantă recentă a baladei „Radu vodă şi Drăgan" . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 175
RADU OCTAVIAN MAIER, Aşezările de călive la aromînii din Albania . . . 183

## NOTE ŞI RECENZII

ANCA GIURCHESCU, Analiza structurii dansului popular romînesc . . . . . 191
ROMULUS VULCĂNESCU, Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 201
ANCA GIURCHESCU, Gh. Popescu-Judeţ, Jocuri populare din Oaş şi Maramureş . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 207

# CONTENTS

## STUDIES

Page

ADRIAN FOCHI, Dimitrie Cantemir — Ethnographist and Folklorist (II) . . 119

ION VLĂDUȚIU, The Notion of "mocan" in Rumanian Pastoral Life . . . 143

GOTTFRIED HABENICHT, The Musical Accompaniment of the Năsăud Folk Bands . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 159

## MATERIALS

AL. I. AMZULESCU, "Vlăduţ". A recent Variant of the "Radu-Vodă and Drăgan" Ballad . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 175

RADU OCTAVIAN MAIER, Macedo-Rumanian "Călive" Settlements in Albania 183

## NOTES AND REVIEWS

ANCA GIURCHESCU, On the Structural Analysis of the Rumanian Folk Dance 191

ROMULUS VULCĂNESCU, The Scientific Session of the Institute of Ethnography and Folklore . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 201

ANCA GIURCHESCU, Gh. Popescu-Judeţ — Folk Dances from the Oaş and Maramureş . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 207

# DIMITRIE CANTEMIR ETNOGRAF ȘI FOLCLORIST (II)

ADRIAN FOCHI

## V

În repetate rînduri, cercetătorii operei lui D. Cantemir au subliniat bogăția și importanța proverbelor cu care el și-a împodobit *Istoria ieroglifică*. În ceea ce privește această operă, constatarea era facilitată de însuși titlul lucrării, care dădea indicațiile corespunzătoare : *Istoria ieroglifică în douăsprezece părți, împărțită, așișderea, cu 760 de sentințe frumos împodobită*. Astfel‘ acad. G. Călinescu afirmă că ,,lui Cantemir îi place să spună istorii, anecdote și are limbuția lui Creangă în debitarea zicătorilor populare'' [192] ; acad. Perpessicius vede în bogăția sentințelor tot atîtea neaoșe ,,zicători romînești, încrustate din loc în loc și luminînd sensul, chiar dacă opresc cursul acțiunii din Istoria ieroglifică'' [193] ; acad. Emil Petrovici crede că expresia ,,cum se prinde sula în sac și măciuca în pungă'' ar fi decalcul unui proverb rusesc și notează cîteva expresii populare ca : ,,sulița în coaste, rîde pe sub mustăți, cînd se îngînă ziua cu noaptea etc.'' [194] ; P. P. Panaitescu identifică unele expresii paremiologice din *Istoria ieroglifică* ca fiind luate din Miron Costin, surprinzînd deci legătura dintre D. Cantemir și literatura moldovenească mai veche și insistă asupra acelui proverb polon ,,sula de aur zidul pătrunde'', singurul de acest fel în opera învățatului moldovean [195] ; Al. Bistrițeanu, analizînd sentințele atît de numeroase din această operă, conchide că unele ,,sînt culese din graiul viu al poporului'' [196] ; V. Cherestesiu observă că pînă și în textul latin al *Descrierii Moldovei* pătrunde influența proverbelor și expresiilor populare [197]; Em. C. Grigoraș, care a publicat 667 din cele 760 de sentințe ale *Istoriei ieroglifice*, găsea la analiza lor că unele sînt reminiscențe ale culturii clasice a lui D. Cantemir iar că altele nu sînt altceva decît proverbe populare, în uz încă și astăzi sau acum dispărute [198]. Toate constatările de mai sus pornesc din intenția de a caracteriza omul și scrisul său și sînt indicații prețioase pentru cercetarea noastră. Nouă ni se cere însă o analiză de altă natură, după cum și cercetarea noastră este de altă natură. Numărînd materialul paremiologic din întreaga operă a lui D. Cantemir, deci nelimitîndu-ne numai la *Istoria ieroglifică*, am găsit un număr de 120 de proverbe și zicători, a căror identificare nu lasă nici o umbră de dubiu. Din acestea, 11 se repetă de cîte două ori și 1 de trei ori, ceea ce prin scădere, reduce numărul total la 107. Distribuția lor pe opere este următoarea : în *Divanul* nu se găsește nici un proverb, în *Istoria ieroglifică* sînt 42, în *Descrierea Moldovei* 4, în *Istoria imperiului otoman* 13 și în *Hronic* 12. Zicătorile se repartizează astfel : în *Divanul* 1, în *Istoria ieroglifică* 12, în *Descrierea Moldovei* 5, în *Istoria imperiului otoman* 6 și în *Hronic* 12. Din această situație, desprindem două lucruri : numărul proverbelor este de 71, deci de două ori mai mare decît al zicătorilor, 36 la număr numai ; în prima epocă a activității sale de scrieri istoricești, D. Cantemir este strivit de erudiția bisericească în care-l formase dascălul său Ieremia Cacavela și materialul de origine populară este aproape inexistent ; în cea de a doua epocă a formării sale, cînd încearcă să iasă de sub înrîurirea dascălului său, pe care-l caricaturizează grotesc în *Istoria ieroglifică*, materialul popular atinge un înalt nivel valoric, disputîndu-și întîietatea cu materialul livresc și convențional ; în cea de a treia epocă, D. Cantemir se eliberează total de povara unei erudiții greoaie și fără sens și se bizuie numai pe materialul paremiologic popular. Și observația lui N. Iorga este pe deplin întemeiată cînd afirma că „atîta învățătura poliglotă nu răpusese firea lui cea dintîi, moștenită, firea de om de țară, de drept moldovean" [199]. Această linie evolutivă se suprapune întru totul peste linia de evoluție generală a învățatului care a fost D. Cantemir [200]. Dar pe noi ne interesează și o altă problemă și anume proveniența acestui material, atît ca aspect lingvistic, cît și ca aspect folcloric. Astfel, cele 71 de proverbe se repartizează pe limbi după cum urmează : romînești sînt 49[201], turcești 12[202], latine 2[203], vechi, fără posibilitate de identificare 2 [204], şi cîte unul singur, rusesc [205], polonez [206], grecesc [207], arab [208], maghiar [209] şi biblic [210]. Zicătorile se repartizează pe limbi astfel : 26 romîneşti [211], 6 turceşti [212]; latine [213], greceşti [214], arabe [215] şi orientale [216], în general cîte 1. Dar această repartiţie pe limbi ne oferă şi date deosebit de interesante referitoare la aspectul folcloric al problemei ce ne interesează. Majoritatea covîrşitoare a materialului paremiologic este de limbă romînă, deci este normal să susţinem originea pur folclorică a sa (în total 76 de texte din cele 107), chiar dacă s-ar putea dovedi cu precizie că unele din ele au fost utilizate şi înaintea lui, în opere de istorie pe care a trebuit să le folosească şi el. Alături de acestea se aşează proverbele şi zicătorile turceşti, care sînt în număr de 18 numai, dar pe care de asemenea le putem bănui de provenienţă folclorică, întrucît este ştiut că D. Cantemir şi-a petrecut 22 de ani din viaţă la Constantinopol, unde a putut cunoaşte şi cele mai subtile expresii idiomatice turceşti. Toate celelalte materiale (latine, greceşti, polone, maghiare), deosebit de puţine la număr, cu excepţia celor arabe şi ruse, par a fi de origine cărturărească. Cantemir nu ştia maghiara, dar a întrebuinţat numeroase opere latine ale cronicarilor unguri; proverbul polon pare să-l fi cunoscut prin intermediul lui Miron Costin. Această situaţie confirmă ceea ce arătam mai sus : D. Cantemir s-a salvat de sub strivitoarea erudiţie din tinereţe şi, atunci cînd a avut nevoie, a apelat la tezaurul limbii poporului său şi a limbii poporului turc, pe care le-a caracterizat cu propriile lor producţii. Subliniem deci şi aici, un lucru pe care de altfel îl amintim şi într-alte părţi ale lucrării noastre, că materialul folcloric din operele lui D. Cantemir are importanţă nu numai pentru folclorul romîn, ci şi pentru cel oriental, în speţă turc şi arab. Dar simpla apreciere numerică, deşi a avut darul de a lumina unele aspecte ale problemei, nu epuizează fondul ei. De aceea trebuie să ne ocupăm şi de latura formală a faptului paremiologic, deoarece aceasta ne introduce în laboratorul de creaţie al scriitorului şi învăţatului şi scoate în evidenţă fondul gîndirii sale. În ultimă instanţă, sîntem obligaţi să cercetăm ce este proverbul pentru D. Cantemir, cum îl utilizează, cînd îl foloseşte şi cu ce scop o face. Întîi trebuie să remarcăm faptul că D. Cantemir nu cunoaşte deosebirea dintre *proverb* şi *zicătoare*, ori dacă o cunoaşte, acest lucru nu rezultă din terminologia pe care o foloseşte. De cele mai multe ori, el întrebuinţează pentru a numi *proverbul* termenul *cuvînt*[217], în mai puţine cazuri, acelaşi termen generic este folosit şi pentru *zicătoare*[218]. Pentru *proverb*, adeseori întrebuinţează termenul *zicătoare*[219], o dată termenul *păremie*[220] şi tot o singură dată termenul *adagheul*[221] (pe care însă pe marginea manuscrisului îl glosează *zicătoare*). Pentru *zicătoare*, în două rînduri scrie *zisa*[222]. Nu trebuie să vedem aici un ,,meşteşug ritoricesc'' folosit de la caz la caz pentru variaţie, ci pur şi simplu o anume indiferenţă a lui D. Cantemir faţă de înţelesul celor doi termeni. E foarte posibil ca pe vremea sa să nu se fi făcut încă deosebirea între cele două genuri deosebite de expresie. Atunci cînd foloseşte asemenea expresii tradiţionale, D. Cantemir obişnuieşte să-şi înştiinţeze cititorul. Aceasta se întîmplă în 43 de cazuri, întrebuinţînd un număr de 34 de formule diferite. Cea mai frecventă este *precum se zice zicătoare*[223], care prezintă o formă oarecum mai fixă (o întîlnim în 6 cazuri). Uneori scrie simplu *cum se zice*[224], expresie pe care o amplifică la *precum se zice cuvîntul*[225], sau determinînd şi provenienţa textului *precum zice cuvîntul arăpesc*[226]. Cînd vrea să sublinieze valoarea tradiţională a expresiei pe care o foloseşte, D. Cantemir scrie *precum se zice din bătrîni un cuvînt*[227], *acea vestită a bătrînilor zisă*[228], *vechiul cuvînt carele zice*[229]. Cînd vrea să accentueze asupra caracterului popular al expresiilor utilizate, el zice *precum se zice prostul cuvînt*[230], *după cum zice prost cuvîntul*[231] şi cu precizarea originii *precum se zice prost cuvîntul turcesc*[232]. Alteori scrie *cuvîntul carele prostimea zice*[233] sau *precum se zice proseşte*[234]. Pentru a determina originea livrescă a expresiilor, D. Cantemir utilizează de asemenea unele formule de avertisment. El spune *putem zice purtat între ritori cuvîntul*[235]

---

[192] G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*. București, 1941, 47.

[193] Perpessicius, *Locul lui Dimitrie Cantemir în literatura romînă*. În vol. *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948–1956)*, București, 1957, p. 293.

[194] Emil Petrovici, *Limba lui Dimitrie Cantemir*. ,,Limba romînă'', București, an. 2 (1953), nr. 6, p. 8–9.

[195] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 88 și nota la aceeași pagină.

[196] Al. Bistrițeanu, *op. cit.*, p. 36–37.

---

[197] V. Cheresteșiu, *op. cit.*, p. 85.

[198] Dimitrie Cantemir, *Sentenții*. Publicate după categorii, cu un vocabular, mai ales pentru uzul şcolar de Em. C. Grigoraş, Bucureşti, 1933, prefața [„Biblioteca Şcoalei", nr. 1].

[199] N. Iorga, *Istoria literaturii romîneşti, II. De la 1688 la 1780*. Ed. II, Bucureşti, 1928, p. 324.

[200] Cfr. P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 254—255.

[201] *Istoria ieroglifică*, pp. 37, 38, 45, 47, 51, 56, 89, 106, 107, 150, 155, 155, 167, 174, 188, 189, 190, 206, 221, 236, 246, 260, 268, 269, 269, 279, 285, 292, 304, 318, 326, 354, 359, 361, 367, 372, 385; *Descrierea Moldovei*, pp. 162—163, 101, 165; *Istoria imperiului otoman*, pp. 93, 440; *Hronicul*, pp. 106, 107, 205, 251, 269, 395—396, 478.

[202] *Istoria ieroglifică*, p. 304; *Descrierea*, p. 66; *Istoria imperiului otoman*, pp. 11, 107, 194, 200, 203, 428—429, 465, 497, 728; *Hronicul*, p. 197.

[203] *Istoria ieroglifică*, p. 200; *Hronicul*, p. 471.

---

[204] *Istoria ieroglifică'* pp. 56, 102.

[205] *Hronicul*, p. 448.

[206] *Istoria ieroglifică*, p. 10 4. Vezi : Miron Costin, *Opere*, Ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, p. 56 : „cum se zice cu un cuvînt leşesc : Sula de aur zidul pătrunde”.

[207] *Istoria imperiului otoman*, p. 617.

[208] *Hronicul*, p. 218.

[209] *Ibidem*, p. 289.

[210] *Istoria imperiului otoman*, p. 96.

[211] *Divanul*, p. 95; *Istoria ieroglifică*, pp. 204, 215, 222, 225, 309, 345, 347, 350, 358, 359, 378; *Descrierea*, pp. 61, 127, 177, 191; *Istoria imperiului otoman*, p. 315; *Hronicul*, pp. 24, 112, 142, 222, 256, 263, 327, 445, 449.

[212] *Descrierea*, p. 104; *Istoria imperiului otoman*, pp. 17, 197, 212, 286, 340.

[213] *Hronicul*, p. 134.

[214] *Ibidem*, p. 7.

[215] *Ibidem*, p. 226.

[216] *Istoria ieroglifică*, p. 114.

---

[217] *Istoria ieroglifică*, pp. 45, 152, 318, 354, 359, 361; *Hronicul*, pp. 106, 119, 197, 218, 251, 478. Lucrul este cu atît mai important cu cît descoperim în ,,Scara'' *Istoriei ieroglifice*, următoarea identificare lexicală: ,,Păremie = ciumilitură, cuvînt alta tîlcuind zicătoare'' (p. 16) iar altă dată, întrebuinţează termenul de ,,ciumilitură'' în sens de şiretenie, şmecherie. (*Istoria ieroglifică*, p. 55).

[218] *Divanul*, p. 95; *Istoria ieroglifică*, pp. 309, 345; *Hronicul*, p. 226.

[219] *Istoria ieroglifică*, pp. 56, 114, 167, 174, 268.

[220] *Ibidem*, p. 102.

[221] *Hronicul*, p. 88.

[222] *Ibidem*, p. 7, 289.

[223] *Istoria ieroglifică*, p. 56, 114, 167, 215, 268, 345. Maniera mai fusese întrebuinţată şi de Miron Costin, *Opere*. Ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958: ,,cu zilele lui cele fîrşite, cum zice cuvîntul'', p. 60; ,,cum zice muldovanul, nu sînt în toate zile paştile'', p. 59.

[224] *Istoria ieroglifică*, p. 350; *Hronicul*, p. 112.

[225] *Istoria ieroglifică*, pp. 309, 354, 359, 361.

[226] *Hronicul*, p. 226.

[227] *Istoria ieroglifică*, p. 45.

[228] *Hronicul*, p. 7.

[229] *Ibidem*, p. 106.

[230] *Istoria ieroglifică*, p. 152.

[231] *Hronicul*, p. 251.

[232] *Ibidem*, p. 197.

[233] *Istoria ieroglifică*, p. 318.

[234] *Hronicul*, p. 263.

[235] *Ibidem*, p. 134.

sau *după sentinţa legii care zice*[236]. Putem afirma deci că D. Cantemir a sesizat caracteristicile esenţiale ale fenomenului paremiologic popular, accentuînd asupra genezei sale populare, asupra transmisiei sale tradiţionale şi cu aceasta asupra oralităţii lui, însuşiri pe care le deosebeşte de cele ale aforismului de origine cultă şi de transmisie livrescă. Dacă în *Divanul* şi alte opere de tinereţe, abundenţa citatului ţinea în primul rînd să scoată, cu oarecare ostentaţie, în evidenţă vasta erudiţie a autorului, în *Istoria ieroglifică*, scopul vizat de autor este unul de ordin estetic : el crede să-şi fi împodobit opera cu cele 760 de sentinţe. În cadrul operei sale ştiinţifice, utilizarea proverbului are însă alt sens. Adeseori proverbul sau zicătoarea vin după cîte o tradiţie sau după cîte o legendă care justifică geneza expresiilor respective : *de aceea a şi rămas proverbul despre ei*[237], *de aceea proverbul zice*[238], *de unde s-a născut la ai noştri proverbul*[239], *de unde a rămas la unguri zisa*[240]. Uneori D. Cantemir trăieşte necesitatea spirituală de a încadra particularul în general, de a subsuma individualul şi accidentalul tipicului şi atunci el emite judecăţi de valoare ca : *s-a împlinit proverbul care zice*[241], *vestita zicătoare se plinea, carea zice*[242], *adevărată este păremia veche*[243], *bine zice un cuvînt al prostimii arăpeşti*[244], *frumos şi adevărat iaste cuvîntul carile zic bătrînii noştri*[245]. Dar dincolo de raportul acesta dintre expresia tipică şi cazul individual cu care este probat adevărul ei, uneori D. Cantemir emite şi alt gen de aprecieri de valoare. Vorbind despre moldovenii refractari la învăţătură, el scrie că *au un proverb ruşinos*[246], deci nu se mulţumeşte să ia act de realitate, ci ia şi poziţie etică faţă de ea. Din cele de mai sus, se poate vedea cu îndestulare că pentru D. Cantemir proverbul sau zicătoarea nu sînt formule rigide, definitiv solidificate în expresie, deci pe care le simţim ca pe nişte corpuri străine în cuprinsul scrierilor. În această situaţie sînt numai sentinţele sale, pe care le şi pune între paranteze, sfătuindu-şi cititorul să le sară, pentru a nu-şi îngreuia lectura. Proverbele însă se dizolvă în fraza lui amplă, fac un singur tot expresiv cu ea şi dacă el nu ne-ar avertiza că avem de-a face cu un *cuvînt*, *zicătoare* sau *zisă*, aproape că nici nu le-am sesiza. Farmecul special al prozei lui Cantemir, pe lîngă multe altele, rezidă şi în modul specific de a adapta severitatea proverbului la situaţiile concrete create de fantezia sa, deci în neconformismul scriitorului faţă de şabloanele osificate ale tradiţiei. Poate că nimănui nu i se poate aplica cu mai multă dreptate unul din proverbele transmise de el : „precum se zice zicătoare : că de oi grăi oi muri, de oi tăcea oi plezni" [247]. Şi dilema de mai sus, el o rezolvă spărgînd tiparele tradiţionale şi inovînd pe măsura patosului său creator. Din această cauză, numai în puţine cazuri proverbele sale nu suferă transformări mai adînci şi deci ne pot trimite cu uşurinţă la materiale comparative mai tîrzii. Comunicăm cîteva dintre ele : „de multe ori unii seamănă şi alţii seceră" [248], „cine nu vrea să frămînte, toată ziua cerne" [249], „cela ce-l muşcă şarpele şi de şopîrlă se fereşte" [250], „leneşul mai mult aleargă şi scumpul mai mult păgubeşte"[251]. În marea majoritate a cazurilor, proverbul este însă complet absorbit de frază : „lupul părul după vremi îşi schimbă, iară din firea lui nu iasă, nici obiceele învăţate îşi mută" [252], „că un copil mititel, cu un beţişor subţirel, o mie de oale şi zeci de mii de sticle a sfărîma poate" [253], „un nebun o pietricică în fundul mării aruncă, pre carea o mie de înţelepţi să o scoată, vrednici nu sînt, precum zice cuvîntul" [254], „Hameleonul în groapa, care singur au săpat, într-aceeaşi singur au căzut" [255], „pre leul mort şi şoarecii se caţără" [256], „gura carea singură pre sine se laudă pute" [257]. În încheierea acestei părţi a lucrării noastre, socotim că nu este nepotrivit să transcriem unele din zicătorile şi expresiile cele mai autentic folclorice din opera lui D. Cantemir, pentru a sublinia încă o dată legătura strînsă ce există între scrisul său şi graiul viu al poporului : „peştele în baltă fiind îl vinzi" [258], „voi afla ac de cojocul lui" [259], „şi tee de curmee lega" [260], „cu o falcă în cer şi cu alta în pămînt" [261], „cîtu-i negrul sub unghie" [262], „minciună cu coarne" [263], „mai goală decît pilugul piuliţei" [264], „în ciur şi în dîrmoi cernute" [265], „cu toată apa ocheanului a te spăla nu vei putea" [266], „le-au ieşit pe nas" [267].

---

[236] *Istoria imperiului otoman*, p. 96.

[237] *Descrierea*, p. 127.

[238] *Ibidem*, pp. 162—163.

[239] *Ibidem*, p. 61.

[240] *Hronicul*, p. 289. În acelaşi sens trebuie interpretată şi expresia „fecior de babă", pentru care vezi I. Minea, în „Cercetări istorice", an. 2—3 (1926—1927), p. 262.

[241] *Istoria imperiului otoman*, p. 93.

[242] *Istoria ieroglifică*, p. 174.

[243] *Ibidem*, p. 102.

[244] *Hronicul*, p. 28.

[245] *Ibidem*, p. 478.

[246] *Descrierea*, p. 165.

---

[247] *Istoria ieroglifică*, p. 268.
[248] *Ibidem*, p. 155.
[249] *Ibidem*, p. 372.
[250] *Ibidem*, p. 359.
[251] *Ibidem*, p. 385.
[252] *Ibidem*, p. 167. Recunoaştem aici proverbul „Lupul păru-şi schimbă dar năravul ba". Înaintea lui D. Cantemir, îl găsim la Miron Costin şi la Nicolae Costin. Cfr. I. Zanne, *Proverbele romînilor*, I, Bucureşti, 1895, nr. 2018. Vezi Miron Costin, *Opere*, Ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, p. 97.
[253] *Istoria ieroglifică*, 269. Cfr. I. Zanne, *op. cit.*, IV, Bucureşti, 1900, nr. 8902.
[254] *Ibidem*, p. 269. Cfr. I. Zanne, *op. cit.*, VII, Bucureşti, 1901, nr. 16223.
[255] *Ibidem*, p. 367. Cfr. I. Zanne, *op. cit.*, VII, Bucureşti, 1901, nr. 18965. În primă menţiune apare la Nicolae Costin.
[256] *Ibidem*, p. 236. Transformarea expresiei „Lupul cînd îmbătrîneşte şi şoarecii încalecă pe el". Cfr. I. Zanne, *op. cit.*, I, Bucureşti, 1895, nr. 2003.
[257] *Hronicul*, p. 106. Cfr. I. Zanne, *op. cit.*, VII, Bucureşti, 1901, nr. 16077.
[258] *Divanul*, p. 95.
[259] *Istoria ieroglifică*, p. 215.
[260] *Ibidem*, p. 225.
[261] *Ibidem*, p. 309.
[262] *Hronicul*, p. 24.
[263] *Ibidem*, p. 142.
[264] *Ibidem*, p. 445.
[265] *Ibidem*, p. 204.
[266] *Ibidem*, p. 222.
[267] *Hronicul*, p. 327.

## VI

Pentru a cunoaşte materialul de obiceiuri cuprins în opera lui D. Cantemir, trebuie să ne adresăm la trei din lucrările sale : *Descrierea Moldovei*, pentru obiceiurile moldovenilor şi *Istoria imperiului otoman* şi *Cartea despre sistemul sau starea religiei mahomedane*, pentru obiceiurile turcilor şi altor popoare orientale. Urmînd sistemul de lucru adoptat pînă acum, le vom cerceta în ordinea de mai sus. Ne ocupăm aşadar întîi de obiceiurile moldovenilor. Materialul de obiceiuri moldoveneşti se poate grupa în patru categorii : obiceiuri legate de ciclul vieţii omeneşti, legate de unele momente ale anului etnografic, legate de unele practici magice şi superstiţioase şi în fine, unele obiceiuri sociale. Cele mai bine reprezentate sînt cele din prima categorie, pentru care D. Cantemir dă descrieri ample şi prin aceasta deosebit de preţioase. În centrul atenţiei sale stau riturile de nuntă şi de înmormîntare. Dacă sub raportul valorii documentare, pentru înmormîntare avem o descriere din secolul anterior [268] şi informaţiile lui D. Cantemir vin să confirme şi să amplifice ceea ce cunoşteam deja, cît priveşte descrierea ritualului de nuntă la romîni, contribuţia sa este deosebit de importantă, nu numai pentru că e prima, ci pentru că este excepţional de amănunţită şi oarecum completă. Vom începe cu nunta. Autorul se ocupă de toate cele trei etape nupţiale : logodna, nunta propriu-zisă şi ceremonialul post-nupţial. Cu privire la logodnă, el arată că în mod obişnuit tînărul este cel ce-şi caută soţie, că pentru a face cererea de căsătorie se face uz de serviciile peţitorilor care tatonează terenul spre a obţine consimţămîntul, că abia după aceasta cele două familii ce se vor înrudi iau contact una cu alta şi se face schimbul inelelor într-un cadru festiv după care, fără participarea fetei, se organizează o petrecere unde se fixează data nunţii [269]. Ceea ce lipseşte din descrierea lui D. Cantemir este problema înzestrării tinerilor, despre care ştim că forma punctul central al discuţiilor ce se purtau între ambele familii înainte de logodnă. Ceea ce este desigur un merit al lui D. Cantemir, este de a fi notat deosebirea esenţială în procedeul de logodnă al ţăranilor moldoveni şi al boierilor. Aceştia din urmă nu au libertatea de a se căsători fără consimţămîntul domnitorului, care are interes să dirijeze alianţele de familie în lumea boierească [270]. Un alt merit al lui D. Cantemir este de a ne fi transmis textul celei mai vechi oraţii de nuntă cunoscute pînă astăzi, pe care starostele peţitorilor o rosteşte în timp ce-şi îndeplineşte oficiul de luare de contact cu familia fetei [271]. Din relatarea lui D. Cantemir rezultă că nunta ţărănească în vremea lui dura o săptămînă încheiată. Petrecerea începea luni înainte de nuntă şi se desfăşura în interiorul ambelor familii, cu lăutari şi masă mare, după care femeile porneau pregătirile efective de nuntă cernînd făina. De aceea, ziua aceasta se numea ziua cernutului. În mod efectiv însă, masa de nuntă începea abia joi, atît la mire cît și la mireasă, ținînd pînă duminica. Duminica se făceau mese la ambele familii, iar mirele trimitea delegați care să anunțe miresei sosirea lui cu nuntașii săi. Cu privire la acest moment D. Cantemir notează că el avea aspectul unei lupte aparente. Delegații miresei încercau să-i oprească pe cei ai mirelui. Dacă aceștia erau prinși, în cazul că era vorba de o nuntă țărănească, erau legați și așezați în șa cu fața spre coada calului, dacă însă era vorba de o nuntă boierească, erau însoțiți sub pază de parcă ar fi fost conduși la închisoare [272]. Este iarăși de semnalat că D. Cantemir și aici face deosebire între modul cum decurgeau lucrurile la o nuntă țărănească și la una boierească. La sosirea cortegiului la casa miresei, autorul semnalează două momente mai importante : orația de nuntă în care se vorbea despre pornirea oștilor mirelui la război pentru a cuceri cetatea și jocurile ce se petreceau de îndată ce apărea mirele. Este vorba și aici de o întrecere voinicească ce se solda cu o alergare de cai. Învingătorul primea din mîinile miresei un premiu, iar calul era împodobit cu flori. Și aici, de asemenea, D. Cantemir ține să accentueze asupra problemei stării sociale a nuntașilor : premiul învingătorului era în funcție de darea de mînă a familiei [273]. Urmează descrierea ceremoniei nupțiale de la biserică, însă autorul a fost atent la aspectul profan al faptului, așa încît notează toate obiceiurile superstițioase ce aveau drept scop asigurarea belșugului și bunei înțelegeri în căsnicie ca și acele obiceiuri ce se practicau pentru a întreține atmosfera de veselie în rîndul celor prezenți (păcălirea tinerilor de către preot) [274]. Un element ritual destul de neobișnuit este acel văl roșu pe care mireasa îl purta la întoarcerea de la biserică, deoarece după ce vedem astăzi, nu avem nici o posibilitate de a aprecia autenticitatea și veridicitatea faptului [275]. Masa mare dura pînă către trei din noapte, cînd se aducea la masă un cocoș fript, după care se trecea în revistă zestrea fetei. Aceasta era apoi pusă în care spre a fi dusă la mire. Cu această ocazie, D. Cantemir menționează o altă orație de nuntă și anume iertăciunea, cerută de colăcar părinților în numele celor doi tineri, după care dîndu-li-se paharul de cale albă, ei puteau pleca la noul lor domiciliu. La ieșire, se dădea o nouă luptă între cele două nunți, din care, pentru a ieși cu față curată, mirele avea obligația de a plăti un dar, de obicei un cal. Pasajul acesta arată însă că aici D. Cantemir vizează nunțile boierești, fără a pomeni însă ceva despre aceasta [276]. Dintre ceremoniile postnupțiale, D. Cantemir pomenește *calea primară*, cînd familiile constatau dacă mireasa a fost sau nu curată înainte de nuntă. În legătură cu aceasta, el face din nou deosebirea dintre obiceiurile țăranilor și ale boierilor. Țăranii au obiceiul de a face publică situația miresei : cămașa primei nopți este oferită pe o tipsie pentru a fi dăruită, dacă fata a fost cinstită ; dacă nu, fata este repudiată, organizîndu-se un cortegiu batjocoritor care străbate tot satul, iar mirele are dreptul de a reţine zestrea [277]. La boieri, lucrurile au o desfăşurare mai decentă : cămaşa se arată numai socrilor, iar dacă fata a păcătuit înainte de nuntă, părinţii ei îl despăgubesc pe mire cu mai multe sate şi bani. Dar, în acest caz, dacă vrea, mirele are libertatea să-şi repudieze tînăra soţie [278]. În încheiere, D. Cantemir notează unele amănunte de ceremonial, în cazul cînd însuşi domnitorul era naş, bineînţeles la o nuntă boierească [279]. Din descrierea lui D. Cantemir lipsesc destule amănunte rituale observate astăzi la nunţile ţărăneşti ceea ce ne poate face să credem sau că pe vremea sa ele nu se practicau, sau că autorul nu le-a acordat atenţia cuvenită. Credem mai curînd că deşi D. Cantemir încearcă peste tot să facă deosebirea dintre practicile ţărăneşti şi cele boiereşti, el avea în minte imaginea acestora din urmă şi că de aceea lipsesc atîtea detalii. În funcţie de nunta boierească, face el trimiteri la cealaltă. Nu este însă mai puţin adevărat că informaţia lui este deosebit de valoroasă. Din ea aflăm că la nunţile ţărăneşti şi la cele boiereşti se urma un ceremonial destul de asemănător sau dacă nu va fi fost aşa, putem constata că multe din amănuntele nunţii boiereşti de odinioară au trecut astăzi în nunta ţărănească. Tot aşa cum pentru ceremonialul de nuntă D. Cantemir rezervase un capitol întreg din *Descrierea Moldovei* (II, 18), pentru înmormîntare, consacră iarăşi un capitol (II, 19), însă de data aceasta informaţia sa este mai sumară. El pomeneşte despre spălarea mortului, despre îmbrăcarea şi expunerea lui, despre anunţarea morţii în localitate, despre data şi locul îngropării, despre bocire şi despre doliu. Amănunte mai bogate dă cu privire la bocete, respectiv discutînd despre conţinutul lor care arată mizeria şi fragilitatea vieţii omeneşti şi pomenind despre bocitoarele profesioniste [280]. Şi aici, ca şi la nuntă, D. Cantemir menţionează deosebirile dintre practicile observate la înmormîntarea ţăranilor şi a boierilor [281]. Aceeaşi observaţie o face şi cît priveşte doliul, notînd diferenţa de durată şi de îmbrăcăminte [282]. O informaţie interesantă este cu privire la un obicei ţărănesc ce se practica în cazul că mortul avea o soră. Aceasta era obligată să-şi taie o șuviță de păr din coadă și s-o atîrne la mormînt, unde stătea un an. Dacă ar fi luat-o cineva, ea era obligată să pună alta în loc[283]. Așa cum sînt relatate faptele, se pare că ele se referă la nunta mortului, nu se poate face însă nici o precizare.

---

[268] Adrian Fochi, *Folclor romînesc din Transilvania sec. al XVII-lea*. „Revista de folclor”, an. 3 (1958), p. 51—54.

[269] *Descrierea*, II, p. 18 (170).

[270] *Ibidem*, II, p. 18 (171).

[271] Textul a fost publicat de N. Cartojan, *op. cit.*, II, p. 225. Vezi nota noastră nr. 5.

---

[272] *Descrierea*, II, p. 18 (171).

[273] *Ibidem*, II, p. 18 (171—172).

[274] *Ibidem*, II, p. 18 (172).

[275] *Ibidem*, II, p. 18 (172).

[276] *Ibidem*, II, p. 18 (173) : vorbește despre o luptă cu săbiile, despre dărurirea unui animal de preț cum e calul și despre faptul că mireasa nu avea dreptul să ia cu sine pe nici una din roabele sale, ceea ce este un indiciu clar că se tratează despre o nuntă boierească.

---

[277] *Descrierea*, II, p. 18 (173). Problema acestei datini a fost studiată de Petăr A. Petrov, *op. cit.*, şi pusă în relaţie cu vechiul drept cutumiar al triburilor slave, unde găseşte numeroase similitudini : tot prin înjugare se pedepseau şi femeile adultere, femeile nesupuse, fetele desfrînate şi hoţii. Autorul găseşte că acelaşi sens îl are şi obiceiul de a înjuga, sau numai de a pune pe jug, pe bărbatul care se chinuie şi nu poate muri, trebuind — printr-o înjugare simbolică — să-şi ispăşească vreo vină ce rămăsese nepedepsită pînă atunci. Existenţa datinei este probată la bulgari, ucrainieni, bieloruşi şi ruşi. Cît priveşte datina la romîni, autorul îl critică pe S. Fl. Marian pentru faptul de a o fi tratat separat, la nuntă şi la înmormîntare, fără a fi descoperit legătura organică, pe bază de comunitate genetică, dintre cele două aspecte ale ei. Răspîndirea geografică pe care o stabileşte îl face să afirme că originea datinei ar fi paleoslavă, cu un pronunţat caracter agrar. Cum autorul nu a folosit întreaga bibliografie a problemei, concluziile sale sînt, evident, neîntemeiate. Vezi pentru aceasta I. A. Candrea: *Iarba fiarelor*. ,,Studii de folklor'', Bucureşti, 1928, pp. 14—15, unde se dau exemple franceze (Auvergne) şi italiene (Abruzzi şi Sicilia) şi se susţine, de asemenea eronat, originea latină a obiceiului.

[278] *Descrierea*, II, p. 18 (174).

[279] *Ibidem*, II, p. 18 (174).

[280] *Ibidem*, II, p. 19 (174—175).

[281] *Ibidem*, II, p. 19 (174—175) ; II, p. 10 (136).

[282] *Ibidem*, II, p. 19 (175) : ţăranii şase luni, boierii 40 de zile ; ţăranii umblau cu capul descoperit şi-şi lăsau barba să crească, boierii se îmbrăcau în haine speciale de doliu.

Cu aceasta putem trece la obiceiurile moldovenești din ciclul anului etnografic. Din păcate, informațiile lui D. Cantemir în această privință sînt și puține și nu totdeauna complete. Materialul său se grupează în jurul a șase momente rituale : crăciunul, anul nou, boboteaza, paparuda, sînzienele și drăgaica. Este de remarcat că D. Cantemir le pune în legătură cu mitologia populară romînească ceea ce este desigur în unele cazuri o eroare (vezi cap. următor). În legătură cu sărbătoarea crăciunului, D. Cantemir pomenește colinda, însă deoarece urmează întru totul *Sinopsis*-ul *chievian*[284], o consideră ca zeitate, pe care moldovenii o serbează în diferite chipuri, fie nobili, fie oameni de rînd[285]. În *Hronic* însă, așa cum am mai arătat, el vorbește despre colind ca despre un cîntec ritual și găsește și prima etimologie pentru refrenul colindelor noastre *Ler Doamne* din Aurelian[286]. În rîndul spectacolelor de crăciun, D. Cantemir pomenește *turca*, pe care o descrie cu destulă acuratețe. Astfel, el zice că se face o păpușă de lemn cu cap de cerb sau de capră care se înfășoară într-o haină lungă făcută din petece de diverse culori. Sub această haină se introducea omul care o purta. Pe ea încăleca altul travestit în bătrîn cocoșat și astfel mergeau prin sat, jucînd și glumind[287]. La anul nou, el notează practica ghicirii rituale, cu vergele, oale, bobi și linte. El o numește *vergelat*[288]. Astăzi, numele acesta are altă accepție. La bobotează, ei notează obiceiul de a colinda prin sat cu o cruce împodobită, urmată de o ceată de copii care strigă *chiraleisa*[289]. Obiceiul a fost descris la circa 180 de ani distanță de Ion Creangă[290] în amintirile sale din copilărie, dar avînd o altă desfășurare. Paparuda nu intra pe vremea lui D. Cantemir în rîndul sărbătorilor populare fixe, cum a fost pînă nu de mult în cea mai mare parte a Moldovei, ci era un rit ocazional. Se practica vara pe secetă, îmbrăcînd o fetiță sub 10 ani într-o haină de frunze. Ea colinda satul însoțită de o ceată de copii. Era obiceiul ca fetița să fie stropită cu apă de femeile întîlnite întîmplător pe drum. Informația sa devine valoroasă pentru că ne oferă și primul text ritual al paparudei. Deși este numai fragmentar și în limba latină, textul vorbește clar despre autenticitatea sa, putînd oricînd să fie cu folos comparat cu ce se culege actualmente[291]. Printre obiceiurile de vară, el citează sînzienile și drăgaica. Referitor la sînziene, D. Cantemir menționează numai credința despre modul special de mers al soarelui în acea zi și obiceiul ce se leagă de aceasta [292]. Pentru drăgaică dă descrierea ceremonialului : o fată este împodobită cu spice de grîu și panglici și străbate străzile satului cîntînd și jucînd. Onoarea de a fi aleasă ca drăgaică se plătește însă destul de scump : fata respectivă nu se poate căsători timp de trei ani. Și acestui ritual îi găsește Cantemir paralele mitologice, punîndu-l în relație cu un eventual cult al lui Ceres [293].

---

[283] *Descrierea*, II, p. 19 (175).

[284] „Sinopsis ili kratkoe opisanie ot razlicinîh leatopiștev o nacealea slavenskago naroda, o pervîh kievskih kniazeah, i o jitii sviatago blagovearnago i velikago kniaza Vladimira vsea Rossii perveaișago samoderjța, i o ego nasleadnikah, daje do blagocestiveaișago gosudaria țaria i velikago kniaza Feodora Alecsievicia samoderjța vserossiiskago ; sedmîm pisneuiem izdannoe v polzu liubiteliam istorii", pp. 48—50.

[285] *Descrierea*, III, p. 1 (181).

[286] *Hronicul*, p. 217. Vezi nota noastră nr. 92.

[287] *Descrierea*, III, p. 1 (182).

[288] *Ibidem*, III, p. 1 (183).

[289] *Ibidem*, III, p. 1 (181).

[290] Ion Creangă, *Opere*, București, 1953, p. 21.

[291] *Descrierea*, III, p. 1 (181).

Dintre riturile magice practicate de moldoveni, D. Cantemir citează descîntecul, farmecul [294], legătura [295] și dezlegătura [296]. Dacă pentru cele trei din urmă se dau numai indicații sumare și oarecum nesemnificative, pentru descîntec dă și două exemple destul de ciudate, deoarece pare să vrea să arate că el însuși ar crede în ele. Ambele sînt descîntece pentru animale, unul de mușcătură de șarpe, celălalt de rîie. El afirmă însă că sînt mai multe asemenea descîntece, cu care se poate vindeca orice boală care nu e mortală [297].

Ultimele obiceiuri moldovenești descrise de D. Cantemir se referă la acoperămîntul capului la femei. Se crede că e rușinos pentru o femeie măritată să umble cu capul descoperit, fetele însă nu-și acoperă capul, deoarece libertatea părului e semn al castității [298]. E interesant de remarcat acest lucru, deoarece nu a pomenit nimic despre înhobotarea și deshobotarea miresei în cadrul ritualului de nuntă, unde era cazul. Toate informațiile sale despre post nu intră în cadrul cercetării de față.

Tot atît de bogate și interesante sînt informațiile sale privind obiceiurile turcilor, perșilor, circasienilor și tătarilor. Cele mai bogate se referă la turci. În general, și în cazul acestor popoare, D. Cantemir are mai întîi în vedere riturile de nuntă și de înmormîntare. Cap. I din cartea a VI-a a lucrării *Carte despre sistemul sau starea religiei mahomedane* cuprinde ritualul de nuntă la turci. Îl vom descrie urmărind schema autorului. O fată sau o femeie, crescute în preceptele religiei musulmane, nu poate fi văzută decît de părinții, frații și surorile sale. Într-alte împrejurări, trebuie să poarte un văl. Edward Westermarck, care a cercetat supraviețuirile păgîne în civilizația musulmană, afirmă că practica ține de credința în deochi [299]. Viitorul soț nu-și cunoaște nevasta decît din auzite, informîndu-se fie la rudele sale, fie la cele ale viitoarei soții. Poligamia ține de starea socială a bărbatului. În general se admit 5 soții. Numărul concubinelor este însă nelimitat. Dacă s-a căzut de acord între familii, se înștiințează imamul locului și vecinii. În ziua căsătoriei, logodnicul în casa sa și logodnica în casa părinților săi, pregătesc cele necesare pentru festivitate, invitînd prieteni și vecini, petrecînd, cei săraci o singură zi, iar cei bogați zile în șir. Se ascultă muzică, se privesc dansuri și totul se petrece într-o atmosferă senină, deoarece nu se bea vin. În noaptea de joi spre vineri, oaspeții mirelui merg la casa miresei cu mare alai, însoțiți de lăutari. Luînd de acolo pe mireasă împreună cu zestrea, se întorc la casa mirelui. Aici petrecerea se desfășoară în două locuri deosebite: mireasa cu femeile petrece în apartamentele special destinate femeilor (haremul), iar mirele petrece cu bărbații în apartamentele bărbaților (selamlîc). Petrecerea durează pînă la miezul nopții cînd este timpul ca mirele să meargă la mireasă. În acest moment se face înregistrarea căsătoriei de către imam, fie întrebînd direct pe tineri dacă vor să se căsătorească de bună voie (mireasa în acest timp este ascunsă după o perdea și epitroapa ei trebuie să mărturisească pentru identitatea sa) fie întrebînd numai pe epitropii amîndurora. Cu această ocazie, mirele anunță și suma de bani pe care o va da miresei și pe care n-o poate cere îndărăt, chiar dacă ar divorța mai tîrziu. După aceasta, oaspeții oferă tinerilor cadourile rituale și se retrag. Apoi mireasa este împodobită și i se unge corpul și părul cu esențe mirositoare. Dimineața e dusă la baie. După aceasta sînt primiți părinții fetei, care vin să se informeze despre curățenia ei. D. Cantemir menționează numai că momentul este foarte grav: dacă fata a fost cinstită, totul e în regulă; dacă nu, ea este repudiată. Pe cale judecătorească se stabilește ulterior cui i se va atribui zestrea [300]. Pe lîngă această ceremonie mai complexă D. Cantemir mai relatează că nunta se poate face simplu, prin înregistrarea faptului la imam. Ceremonia, așa cum este descrisă de D. Cantemir, corespunde întru totul cu ce cunoaștem din literatura de specialitate [301] și din informațiile culese recent de cercetătorii Institutului de etnografie și folclor, de la turcii și tătarii din Dobrogea [302], ceea ce dovedește că autorul a scris, după propria sa mărturisire, fără prefăcătorie, fără condamnare, fără a adăuga și fără a omite ceva [303] de la sine. Descrierea înmormîntării este tot atît de amănunțită. Cap. IV din aceeași carte este consacrat în întregime acestui ritual. Omul după ce moare este dezbrăcat de hainele în care l-a surprins moartea, e scos în curte și spălat cu apă caldă. Corpul i se unge cu uleiuri aromate la cei bogați, cu unt sau seu la cei săraci. După aceasta i se astupă toate orificiile corpului, îl învelesc într-un giulgiu și îl leagă cu frînghii. Mortul e dus la groapă cu năsălia. Pe drum i se cîntă imnurile religioase de înmormîntare. Spre cimitir, care e totdeauna afară de oraș, mortul e oprit la geamia cea mai apropiată, e așezat pe o piatră specială și i se citesc rugăciunile de înmormîntare. Mortul este îngropat numai în giulgiu. Se obișnuiește însă ca pe capul mortului să se așeze unele scîndurele, pentru ca pămîntul să nu-i acopere obrazul. Toți cei prezenți (numai bărbații au voie să participe la înmormîntare), aruncă apoi cîte o mînă de pămînt peste cadavru, iar restul fac oamenii plătiți pentru aceasta. Bocetul este interzis, însă adeseori femeile nu-și pot reține sentimentele, mai ales în momentul morții. De altfel nici nu există prilej pentru bocire, deoarece înmormîntarea se face în mare grabă, pînă la apusul soarelui. Obiceiul mai cere ca morţii să fie îngropaţi la locul decesului, să nu poată fi transportaţi mai mult de trei leghe. Cei ce mor pe corabie sînt aruncaţi în mare. La înmormîntarea sultanilor este un obicei special, pe care D. Cantemir făgăduieşte să-l descrie, însă n-a mai apucat să o facă [304]. Volumul al doilea al cărţii nu a mai apărut. La o cît de sumară comparaţie a datelor oferite de D. Cantemir cu ceea ce ştim dintr-alte părţi [305], constatăm, ca şi în cazul nunţii, aceeaşi scrupulozitate, precizie şi dragoste pentru adevăr. Informaţii suplimentare privind înmormîntarea mai aflăm şi în *Istoria imperiului otoman*. Astfel, D. Cantemir relatează că la înmormîntare se citeşte din *Coran* deasupra mormîntului şi această citire urmează, la oamenii bogaţi, timp de 40 de zile, pînă se isprăveşte cartea. Se crede că sufletul morţilor umblă deasupra mormîntului în tot acest timp şi că citindu-i-se *Coranul*, vine arhanghelul Gavriil ca să-l păzească de spiritele rele şi îl conduce apoi în rai [306]. Despre doliu nu pomeneşte decît foarte pe scurt şi anume în legătură cu datinele ce se practică în cazul morţii unui sultan [307], însă ne informează pe larg asupra mormintelor şi cavourilor, precum şi asupra altor obiceiuri şi credinţe legate de cimitir. Astfel, aflăm că unii obişnuiesc să facă pe lîngă mormintele aşezate de-a lungul drumurilor cîte o fîntînă pentru uzul trecătorilor, care servindu-se cu apă au obligaţia de a recita anume rugăciuni pentru pomenirea mortului. Alţii angajează chiar sacagii să care mereu apă cu burdufurile [308]. Este interesantă această pomană a apei, care-şi găseşte paralele multiple şi în folclorul nostru. De asemenea D. Cantemir menţionează şi pomana care se face pentru sufletul celui mort. Mîncarea de bază are oarecare asemănare cu *coliva* creştină, fiind făcută din diverse seminţe îndulcite cu miere. Tot în legătură cu credinţele legate de înmormîntare este şi cap. V al aceleiaşi cărţi, în care vorbeşte despre mormintele şeicilor şi vitejilor şi despre vizitarea lor [309]. Toate informaţiile lui D. Cantemir pot fi perfect coroborate cu materialele referitoare la aceeaşi problemă din Ed. Westermark [310]. Cît priveşte obiceiurile din ciclul anului etnografic, D. Cantemir se opreşte cu mai multă atenţie asupra celor ce se practică în timpul *bairamului*. Aspectul folcloric pe care îl relevă se referă la distracţiile populare din acel răstimp : umblatul pe sîrmă, reprezentaţii de stradă date de ţigani cu urşi, maimuţe, şerpi, crocodili şi alte fiare. La bairamul mic este obiceiul ca şeful fiecărei familii mai bogate să taie atîţia miei cîţi copii are, iar carnea toată s-o împartă la străini [311]. În cadrul sărbătorilor politice, el pomeneşte şi unele obiceiuri și credințe populare pe care le transcriem aici. Se crede, de pildă, că în fiecare an cad pe pămînt trei flăcări, care determină anul agricol: prima topește ghiața și zăpezile, cea de a doua face să înceteze frigul, iar cea de a treia dă drumul apelor subterane să spele pămîntul spre a-l aduce în starea obișnuită. El nu cunoaște însă care sînt zilele cînd cad aceste flăcări și în ce mod se serbează. În legătură cu zilele, el mai notează că, la fel ca multe alte popoare, musulmanii cred și ei că există zile de bun augur și de rău augur. Zilele bune sînt lunea, joia și sîmbăta, iar rele, marțea și miercurea. Vinerea este zi bună în toate împrejurările [312]. Majoritatea riturilor pe care le mai descrie sînt de ordin religios: spălarea rituală, rugăciunea, postul, circumciziunea, pelerinajele, faptele meritoase, cele permise, cele nepermise, acțiunile murdare și mîrșave. Printre acestea sînt numeroase elemente folclorice, a căror depistare nu este însă tocmai atît de ușoară. Așa este obiceiul purtării bărbii [313], îngăduirea de a crește în casă pisici și păsări [314], interdicția de a se căsători frații de lapte [315], interdicțiile cu privire la vin, la carnea anumitor animale și a celor moarte fără a fi fost tăiate [316], interdicția de a omorî unele insecte ca păianjenul, musca și albinele [317], interdicția oricăror jocuri de societate afară de jocul de șah, interdicția tăierii unghiilor și raderii capului pentru ostașii care sînt în campanie [318]. Printre alte amănunte de folclor turcesc, menționăm interdicția pentru femeile publice de a trece pe lîngă cazărmile ienicerilor, în cazul cînd pentru a deturna pe alți trecători, nu și-au agățat turbanul de un cui special bătut la colțul străzii [319]. Mai menționăm obiceiul prin care se constată dacă cineva a ajuns la vîrsta virilă: i se măsoară cu o ață grosimea gîtului și apoi ața i se pune pe față, așa fel încît să treacă de la bărbie pînă la ceafă. Dacă e mai scurtă, persoana e socotită minoră. Obiceiul se practica în cazul celor considerați ca evazioniști fiscali, deoarece unii pentru a nu plăti impozitele, se declarau minori [320]. În fine, D. Cantemir mai pomenește despre credința turcilor în vise. Ei cred că visele arată omului de ce anume trebuie să se ferească. Au și o carte specială, tălmăcitoare de vise. Dar se mai crede că valoarea visului nu depinde de cel ce l-a visat, ci de cel care l-a interpretat. De aceea cînd spune cineva că a visat ceva, toți cei prezenți îi urează să fie cu noroc, pentru ca prin această urare să se îndrepte efectele visului, dacă a fost de rău augur [321].

---

[292] *Descrierea*, III, p. 1 (181).
[293] *Ibidem*, III, p. 1 (180).
[294] *Ibidem*, III, p. 1 (182—183).
[295] *Ibidem*, III, p. 1 (182).
[296] *Ibidem*, III, p. 1 (182).
[297] *Ibidem*, III, p. 1 (183).
[298] *Ibidem*, II, p. 17 (165).
[299] Edward Westermarck, *Survivances païennes dans la civilisation mahométane*, Paris, 1935 (trad. R. Godet).

---

[300] *Carte despre sistemul sau starea religiei mahomedane*, 251.

[301] I. K. Wietz, *op. cit.*, pp. 44—46, 105—110.

[302] A.I.F., inf. 14441 din 3 XII 1953 (Z. Sulițeanu); Inf. 17357 din 8 XI 1953 (Anca Ciortea); Inf. 17357 din 25 IX 1956 și Inf. 19088 din 17 IV 1958 (Z. Sulițeanu).

[303] *Carte despre sistemul* ... Prefața.

---

[304] *Carte despre sistemul...*, p. 268.

[305] I. K. Wietz, *op. cit.*, pp. 110—112 şi A.I.F., inf. 16750 din 8 XI 1953 (Anca Ciortea). La tătarii dobrogeni este însă obiceiul să se cînte un cîntec ritual tradiţional numit „susalé" : A.I.F., mg. 1227 f. (Z. Suliţeanu).

[306] *Istoria imperiului otoman*, p. 136, nota 24.

[307] *Ibidem*, p. 457, nota 39.

[308] *Carte despre . . .*, loc. cit.

[309] *Ibidem*, p. 273.

[310] Edward Westermark, *op. cit.*

[311] *Carte despre . . .*, p. 279.

Am ajuns astfel la amănuntele de folclor persan aflătoare în opera lui D. Cantemir. El le deține însă prin intermediul turcilor, și deoarece sînt injurioase, le socoteşte calomnii ale acestora la adresa persanilor. Printre perşi, zic turcii, se află unii care pretind că au dreptul să-şi defloreze fetele înainte de nuntă. Ceva asemănător se observă şi la populaţia Mun Soiundurani din Caucaz, care la un anumit timp, se întruneşte într-o mare adunare ce ţine 40 de zile. În acest timp, se culcă împreună amestecaţi şi nu consideră incestul astfel săvîrşit drept păcat. Dar după cele 40 de zile, duc o viaţă atît de castă, încît cea mai mică abatere extraconjugală se pedepseşte cu moartea. Despre alte neamuri ale perşilor, turcii spun că s-ar închina la foc, altele la taur şi altele chiar la cîini [322]. Cazul de promiscuitate rituală relatat de D. Cantemir ne duce cu mintea la cele atît de frecvente în zona mediteraneană din antichitate [323].

---

[312] *Carte despre ...*, p. 285.

[313] *Ibidem*, p. 211.

[314] *Ibidem*, p. 235.

[315] *Ibidem*, loc. cit.

[316] *Ibidem*, loc. cit.

[317] În legătură cu albinele, E. Westermark notează că a ucide o singură albină echivalează cu a ucide șapte oameni, *op. cit.*, p. 134.

[318] Este ceea ce se observă și la pelerini: aceștia n-au voie să-și radă fața, să-și taie unghiile și să poarte o haină cusută. E. Westermark, *op. cit.*, p. 169.

[319] *Istoria imperiului otoman*, p. 140, nota 16.

[320] *Ibidem*, p. 615, nota 27.

[321] *Ibidem*, p. 200, nota 60.

Despre circasieni, D. Cantemir afirmă că n-au nici cult nici religie. În fiecare an, în august, ei se adună într-o pădure sacră, unde fac schimb de produse şi-şi consacră armele, agăţîndu-şi-le de un copac. În anul următor, pe aceeaşi vreme, revin, le curăţă şi le lasă mereu, din an în an, pînă le consumă timpul şi rugina [324]. D. Cantemir mai descrie şi riturile nupţiale ale circasienilor, oprindu-se mai ales asupra luptei care se dă între alaiul mirelui şi cel al miresei, luptă care se soldează cu o răscumpărare [325].

Cele mai sumare informaţii folclorice ale lui D. Cantemir se referă la tătari. Astfel, în afară de menţiunea privind modul cum se numără tătarii mîrzeşti [326], despre care am vorbit într-altă parte, el mai descrie modul cum se prind caii sălbateci, atît pentru călărie cît şi pentru hrană [327].

După cum se vede, mărturiile lui D. Cantemir referitoare la obiceiurile fie ale moldovenilor, fie ale unora din popoarele orientale, sînt şi abundente şi precise. Sumarul control pe care l-am făcut atestează veridicitatea şi autenticitatea lor. De asemenea, este demn de remarcat faptul că în descrierea diverselor obiceiuri, D. Cantemir ţine seamă de clasa şi de starea socială a celor ce le practică. Această viziune complexă a învăţatului moldovean îl situează pe drept cuvînt, aşa cum a arătat-o Florea Bobu Florescu, printre părinţii etnografiei şi folcloristicii. Cu acestea putem trece la ultimul capitol, unde vom analiza elementele de mitologie populară romînească.

## VII

O discuţie aparte necesită materialul de mitologie populară cuprins în opera lui D. Cantemir. Pentru a depăşi simplul aspect descriptiv atins de unele lucrări de pînă acum, este necesar să cunoaştem concepţia lui D. Cantemir referitoare la faptul mitologic ca atare. În mai multe din scrierile sale, D. Cantemir face proba cunoaşterii amănunţite a mitologiei greco-latine, un pasaj din *Hronicul* său este însă revelator pentru modul modern de apreciere de care face dovadă. Astfel, într-un paragraf unde face elogiul spiritului grecesc din antichitate, D. Cantemir înşiră un număr considerabil de zeităţi cărora le face caracterizarea prin atributele lor divine. El încheie pasajul cu următoarea constatare : ,,Aceştia (zeii de mai sus) şi alţi mulţi nenumăraţi ca aceştia, nu că doară, după basmele poeticilor, dumnezei şi dumnezee adevărate şi nemuritori au fost, ci după socoteala filozofilor oameni din oameni născuţi şi muritori fiind, vrednicile lor fapte şi învăţături, pînă într-atîta i-au suit şi i-au cinstit, cît mai pre urmă, în loc de dumnezei i-au cinstit şi cu laude veşnice şi pre dînşii şi pre numele lor, ca pre nişte dumnezei nemuritori i-au lăudat şi i-au cinstit ; iară amintrelea şi neamul lor din greci şi ţara lor Greţia toţi o mărturisesc'' [328]. El dă aici o explicaţie ritualistă a faptelor mitologice, plasîndu-se pe o poziţie foarte înaintată, pentru vremea sa, şi modernă, cu referire la acest fel de cercetări, în contemporaneitate. Nu este cazul să discutăm aici valabilitatea opiniei sale, confruntînd-o cu teoriile ce s-au emis în această privinţă, singura constatare care ne interesează fiind faptul că D. Cantemir şi-a pus problema originii mitului şi a rezolvat-o într-un mod nu lipsit de originalitate. Această curiozitate, specifică istoricului, de a căuta cauzele genetice ale faptelor pe care le cercetează, nu-l părăseşte pe învăţatul moldovean nici atunci cînd se ocupă de mitologia populară romînă. El consideră fapt mitologic toate ,,ruşinoasele credinţe vechi... de care poporul de jos înclinat spre superstiţiune... nu s-a curăţit'', cu tot creştinismul pe care îl profezează, credinţe legate de anume personaje şi de anume rituri. Lucrul, după părerea sa, nu se întîlneşte numai la moldoveni, ci la toate popoarele ,,unde nu s-a dezvoltat o cultură mai înaltă'' [329]. În căutarea originilor precreştine ale unor asemenea credinţe superstiţioase D. Cantemir se opreşte atît la fondul prezumat dacic, cît şi la cel roman. Este cu atît mai interesantă această concepţie, cu cît ştim că în alte opere ale sale el a pledat pentru purismul latinist al originii poporului nostru, precedîndu-l cu un secol pe Petru Maior, protagonistul acestei idei în cadrul Şcolii ardelene [330]. În ceea ce priveşte fondul dacic, se pare că D. Cantemir face o voită eroare, scontînd anumite rezultate politice. El socoteşte că dacii sînt urmaşii sciţilor, că deci trebuie să fi moştenit de la aceştia din urmă o sumă de credinţe şi obiceiuri, care din lipsa de cultură religioasă a poporului s-au transmis pînă în vremea lui. Dar urmaşi ai sciţilor sînt şi ruşii. Analiştii acestora, spre deosebire de ,,negrija strămoşilor noştri'', au înregistrat o sumă de astfel de credinţe şi zeităţi, pe care el le reproduce după *Sinopsis*-ul *chievian* de care ne-am ocupat și cu altă ocazie[331]. Este evident că atunci cînd a insistat asupra înrudirii genetice, pe bază de substrat scitic, a romînilor cu rușii, D. Cantemir a dat operei aceeași orientare politică și propagandistică cu care, și în alte lucrări ale sale, sconta ajutorul țarului Petru cel Mare pentru eliberarea Moldovei de sub jugul turcesc[332]. Aceste credințe de origine daco-scitică nu numai că nu au fost desființate de romani după ocuparea Daciei, cunoscută fiind toleranța lor în materie de religie, ci au fost îmbogățite cu credințele lor, care și ele erau numeroase, romanii nefiind cu nimic „mai jos decît alte neamuri în privința superstițiilor"[333]. În lumina celor de mai sus, D. Cantemir încearcă identificarea personajelor mitologice din folclorul romîn pe care le cunoaște și de care se ocupă. Pe „Lado", căruia îl asociază și pe „Mano", deși îl derivă din zeitățile scitice, la analiza atributelor sale divine, îl confundă cu „Venus" și „Cupido"; pe „zînă" o derivă etimologic din „Diana" [334], pe „drăgaică" o crede identică cu „Ceres", deci pentru toate acestea, el face trimitere la divinitățile mitologice latine. Un caz special, îl prezintă „doina", despre care el crede că ar fi „numele întrebuințat la Daci pentru „Marte" sau „Bellona", căci se pune la începutul tuturor cîntecelor de război și este preludiul cîntărilor obișnuite ale Moldovenilor"[335]. Numele „striga"al „Avestiței, aripa Satanei" îl derivă din grecescul στρίγλη „chiraleisa" din grecescul κύριε ἐλέησον, „colinda" din latinul „calendae", iar pentru „tricolici" găsește corespondentul francez „loup garou". Am înșirat aici toate aceste identificări ale lui D. Cantemir, fără a le comenta încă, numai pentru a arăta cum munca lui se încadrează într-o concepție unitară, care dacă îi conferă valoare îi scuză și imperfecțiunile și erorile. Cu acestea, trecem la analiza materialului de mitologie populară, ce se cuprinde în opera lui D. Cantemir.

---

[322] *Istoria imperiului otoman*, p. 222, nota 27.

[323] Cfr. F. Engels, *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului*. Vol. K. Marx — F. Engels, *Opere alese*, II, Bucureşti, 1955, pp. 225—226.

[324] *Istoria imperiului otoman*, p. 179, nota 33.

[325] *Ibidem*, pp. 187—188, nota 38.

[326] *Ibidem*, p. 422, nota 10. Vezi nota noastră nr. 79.

[327] *Descrierea*, I, p. 7 (66—67).

---

[328] *Hronicul*, p. 89.

[329] *Descrierea*, III, p. 1 (179). Este de remarcat aici o notă de evoluţionism pe care a subliniat-o şi Florea Bobu Florescu în lucrarea sa.

[330] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, pp. 227—228 : ,,Autorul socoate pe romîni ca urmaşi ai romanilor şi numai ai romanilor, iar dacii şi populaţia băştinaşă au fost exterminaţi. Cantemir este astfel un precursor al Şcolii ardelene''. Vezi şi p. 258.

În trei din lucrările sale, se găsesc date de mitologie populară, *Divanul*, *Istoria ieroglifică* și mai ales în *Descrierea Moldovei*. El cunoaște 14 personaje mitologice, la care, cum vom vedea mai jos, adaugă din greșeală încă 6. Pomenirea unui număr atît de important de fapte și toate în primă mențiune istorică, este de netăgăduită valoare, ceea ce face ca opera sa să fie un izvor de mîna întîi pentru studiile asupra folclorului romînesc.

---

[331] Adrian Fochi, *op. cit.*, pp. 46, 57—58, unde se analizează cuprinsul traducerilor manuscrise de pe *Sinopsis*-ul *chievian* efectuate în țara noastră în sec. al XVIII-lea. La p. 48—50 ale acestui sinopsis se găsesc trecute următoarele zeități vechi slave: Perun, Volos, Pozvizd sau Pohvist, Lado, Lelia și Polelia, Cupalo, Coliada, Sliad sau Osliad, Corșa sau Horș, Dașuba sau Dajb, Striba sau Stribov, Samaerglia sau Semargl, Macoș sau Mocoș. D. Cantemir le reproduce exact în aceeași ordine, neoferind decît cîte o singură denumire în cazul cînd în sinopsis sînt două pentru aceeași zeitate și eliminînd trei din ele: Lelia, Polelia și Coliada. Vezi *Descrierea*, III, p. 1 (176).

[332] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, pp. 154—155.

[333] *Descrierea*, III, p. 1 (176).

[334] Cfr. Dr. Sextil Pușcariu, *Etymologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache*, Heidelberg, 1905, pp. 181—182; W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch. 3 vollständig neubearbeitete Auflage*, Heidelberg, 1935, p. 239. Tot acolo se combate etimologia lui O. Densușianu: *zînă<divina* (Hist. 1. Roum., p. 102) „lautlich und begrifflich unwahrscheinlich".

[335] *Descrierea*, III, p. 1(180).

El cunoaşte aşa-zisele ,,fete de mare'', corespunzînd în mitologia greco-latină sirenelor. De fapt, în trei locuri din *Divanul* şi *Istoria ieroglifică*, fiind obligat să vorbească despre sirenele care ademenesc cu cîntecul lor pe oameni şi-i duc la moarte, el dă corespondentul moldovenesc al acestora, zicînd ,,acestora moldovenii fete de mare le zic'' [336]. Tot în *Divanul*, le identifică fără localizarea de mai sus, scriind ,,aceste se cheamă fete de mare'' [337]. La *Scara numelor şi cuvintelor străine tîlcuitoare* din *Istoria ieroglifică* în dreptul termenului elin ,,Syrina'', D. Cantemir dă următoarea explicaţie : ,,fată de mare, carele zic că cu cîntecul adoarme pe călători'' [338]. În mitologia populară romînă există asemenea personaje demonice însă poartă cu totul alt nume : ,,femei peşti'' sau ,,faraoni'' [339]. Sîntem însă tentaţi să credem că menţiunea lui D. Cantemir reprezintă mai curînd o reminiscenţă a lecturilor sale clasice, dovadă însuşi termenul elinesc pe care-l explică, decît o oglindire realistă a folclorului romînesc. Ori de cîte ori are ocazia să vorbească despre acest personaj mitologic, el porneşte de la necesitatea de a explica termenul grecesc, iar în *Descrierea Moldovei*, unde se ocupă de alte asemenea personaje, nu pomeneşte nimic referitor la ,,fetele de mare''.

Alt personaj demonic este ,,dracul în vale'', numit aşa pentru că locuieşte în apă [340]. Cu altă ocazie, D. Cantemir pomeneşte despre ,,lacul dracilor'' [341]. C. Negruzzi, în traducerea din 1851 a *Descrierii Moldovei* scrie ,,dracul din tău'' [342]. Oricare ar fi denumirea justă a personajului [343] este cert că D. Cantemir a notat faptul corect. Este suficient să ne aducem aminte de basmul *Dănilă Prepeleac* al lui Ion Creangă, sau să ne referim la legămîntul cu mîna în apă al căluşarilor, pentru a fi edificaţi.

Printre alte personaje demonice, D. Cantemir enumără şi ,,stahia'', imaginată ca o femeie uriaşă ce locuieşte în casele părăsite, prin pivniţe şi alte subterane, adeseori fiind considerată ca stăpîna şi păzitoarea comorilor [344]. În descrierea atributelor acestui personaj, D. Cantemir face confuzie între două fenomene deosebite, ,,stafia'' şi ,,ştima banilor'' [345].

Tot în rîndul personajelor demonice, D. Cantemir notează şi ,,frumoasele'', despre care, spune el, se crede că ar fi nişte fiinţe aeriene, adesea îndrăgostite de tinerii frumoşi. Dacă vreun tînăr e lovit de paralizie sau de apoplexie, se zice că pricina sînt aceste ,,frumoase'', care pedepsesc nesupunerea aleșilor lor, schimbînd iubirea în ură și furie [346]. În expunerea lui D. Cantemir se vădesc o sumă de neclarități. După datele culese de Nic. Densușianu în 1896 lucrurile se prezintă altfel (în Oltenia, pentru care am totalizat toate informațiile) : în general, acestea sînt fete tinere [347], cu număr impar [348], trăiesc în văzduh, noaptea cîntă însoțite de lăutari și mai ales cimpoieri [349], dansează pe vîrfuri de dealuri sau la adăpostul copacilor mari. Locul pe care danseză rămîne sterp [350]. Cine calcă pe acest loc [351], pe locul unde ele au întins masa, sau intră în scăldătoarea lor [352], rămîne pocit, șoimănit, luat din iele, adică paralizat. Este interzis să te miști sau să vorbești în timp ce le auzi cîntînd și jucînd, spre a nu rămîne beteag [353]. Într-alte părți, se crede că nu e bine să dormi afară noaptea, căci pe cine îl întîlnesc dormind, îl pocesc [354]. Pot dărui unor anumiți oameni anumite talente muzicale și coregrafice, mai ales [355]. În unele locuri, au și atributele ursitoarelor [356]. După cum se vede, relatarea lui D. Cantemir este eronată, mai ales cît privește cauzele îmbolnăvirii oamenilor.

---

[336] *Divanul*, p. 75.

[337] *Ibidem*, p. 201.

[338] *Istoria ieroglifică*, p. 20.

[339] Tudor Pamfile, *Mitologie romînească. I. Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, 1916, pp. 301—302; Marcel Olinescu, *Mitologie romînească*. Bucureşti, 1944, pp. 430—431.

[340] *Descrierea*, III, p. 1 (180).

[341] *Istoria ieroglifică*, p. 347.

[342] Nota lui Gh. Adamescu la *Descrierea*, III, p. 1 (180).

[343] Cfr. Tudor Pamfile, *op. cit.*, pp. 280—283; Marcel Olinescu, *op. cit.*, pp. 427—428, unde e numit ca la C. Negruzzi ,,dracul din tău'' sau eufemistic ,,cel din baltă'' sau ,,ăl din baltă''.

[344] *Descrierea*, III, p. 1 (180).

[345] T. Pamfile, *op. cit.*, pp. 248—258 şi T. Pamfile, *Mitologie romînească. II. Comorile*, Bucureşti, 1916, pp. 17—25.

În continuare, D. Cantemir pomenește despre ,,joimărițe'', pe care le descrie astfel : ,,niște femei, care joi înainte de Paști obișnuesc să cutreiere toate casele din Moldova în zorii zilei și să caute focurile, iar dacă găsesc vreo femeie dormind, o pedepsesc ca să fie leneșă la toate muncile în acel an'' [357].

Și aici D. Cantemir face o confuzie, deoarece din cîte știm, ,,joimărița'' pedepsește tocmai pe fetele și femeile leneșe, care pînă la joia mare nu au isprăvit cu torsul cîlților. În unele părți ale țării se obișnuia și un colindat special, organizat de feciori, în care se ironizau și uneori chiar se pedepseau fetele leneșe [358]. Se pare că aici este o confuzie și cu aprinderea focurilor morților în dimineața zilei de joia mare, operație magică despre care am vorbit într-altă parte ca fiind atestată încă în secolul al XVII-lea [359].

---

[346] *Descrierea*, III, p. 1 (180).

[347] Ms. B. A. R.P.R. 4555 : ,,fete curate'' : Bobaița-Mehedinți, f. 237$^r$; Racii, f. 182$^v$, Roșia, f. 171$^r$, Tismana, f. 217$^v$ și Urdari, f. 222$^r$-Gorj ; Dejoiu, f. 373$^v$, Mateești, f. 381$^r$, Popești, f. 407$^v$ și Stănești, f. 413$^v$.-Vîlcea ; ,,fete nebune'' : Albeni, f. 117$^r$ și Budieni, f. 134$^r$-Gorj ; ,,femei'' : Balta-Mehedinți, f. 230$^v$ ; Drăgoiești și Crasna-Gorj, f. 29$^r$ ; Oteșani-Vîlcea, f. 396$^v$ ; Galiciuica-Dolj, f. 50$^r$ ; ,,ființe nevăzute'' : Răchita-Dolj, f. 99$^r$ ; ,,duhuri necurate'' : Gîngiova și Valea Stanciului-Dolj, f. 84$^r$ ; Ciortești-Vîlcea, f. 433$^r$.

[348] *Ibidem* : ,,trei fete'' : Andreești, f. 123$^r$, Tismana, f. 217$^v$ și Urdari, f. 222$^r$ Gorj ; Dejoiu, f. 373$^v$, Oteșani, f. 396$^v$ și Stănești, f. 413$^v$ Vîlcea ; Galiciuica-Dolj, f. 50$^r$ ; ,,cinci fete'' : Buduieni-Gorj, f. 134$^r$ ; ,,șapte fete'' Albeni-Gorj, f. 117$^r$ ; Cîineni-Gorj, f. 145$^{r-v}$.

[349] *Ibidem* : Cleanov, f. 329$^r$ și Ruptura, f. 271$^v$ Mehedinți ; Bodești, f. 329$^r$, Ciortești, f. 433$^r$, Pojogi, f. 403$^r$ și Stănești, f. 413$^v$. Vîlcea.

[350] *Ibidem* : Cleanov-Mehedinți, f. 242$^{r-v}$ ; Cîrligei, f. 138$^v$, Drăgoiești și Crasna—Gorj, f. 29$^r$ ; Bodești, f. 329$^r$, Ciortești f. 433$^r$ și Pojogi f. 403$^r$ Vîlcea.

[351] *Ibidem* : Balta, f. 230$^v$, Bobaița, f. 237$^r$ și Cleanov, f. 242$^{r-v}$ Mehedinți ; Licuriciu, f. 154$^r$ și Tismana, f. 217$^v$ Gorj ; Bodești, f. 329$^r$, Ciortești, f. 433$^r$, Costești, f. 342$^v$, Dejoiu, f. 373$^v$, Lăpușata, f. 378$^r$, Oteșani, f. 396$^v$, Ștefănești f. 413$^v$ și Șirineasa, f. 416$^v$ Vîlcea.

[352] *Ibidem* : Licuriciu-Gorj, f. 154$^r$.

[353] *Ibidem* : Cîineni, f. 145$^{r-v}$, Cîrligei, f. 138$^v$ și Racii, f. 182$^v$ Gorj ; Dejoiu, f. 373$^v$ și Mateiești, f. 381$^r$ Vîlcea.

[354] *Ibidem* : Bîrzeiu, f. 129$^v$, Budieni, f. 134$^r$ și Telești f. 202$^v$ Gorj ; Bălcești, f. 335$^r$, Orlești, f. 391$^r$ și Pojogi, f. 403$^r$ Vîlcea.

[355] *Ibidem* : Popești-Vîlcea, f. 407$^v$

[356] *Ibidem* : Gîrla Mare, f. 254$^r$ și Ruptura, 271$^v$ Mehedinți.

[357] *Descrierea*, III, p. 1 (181).

Alt personaj demonic care are darul de a strica liniștea și bunul mers al căsniciilor este ,,zburătorul'', care este o nălucă ce intră ,,noaptea în casă la fete și mai ales la tinere măritate de curînd și face cu ele lucruri necuviincioase toată noaptea și nu poate fi văzut'' [360]. Și aici D. Cantemir nu se poate reține de la o malițiozitate care-l caracterizează și care adaugă o notă atît de savuroasă operei sale: ,,Am auzit totuși că unii bărbați mai curajoși au prins pe acești idoli zburători și văzîndu-i cu trup ca și alții, le-au dat pedepse meritate''. De remarcat că atît, I. Heliade-Rădulescu cît și M. Eminescu, atunci cînd au întreprins literaturizarea acestei teme, au tratat numai prima versiune a tradiției mitologice a lui D. Cantemir și anume predilecția acestui vampir pentru fetele nemăritate [361].

Un personaj nociv pare a fi și ,,Miazănoaptea'', despre care D. Cantemir spune că este o fantomă ce umblă pînă la miezul nopții pe la răspîntii, luînd diferite înfățișări și apoi dispare [362]. Nu pomenește însă nimic despre atributele ei. În basmele poporului nostru, ,,miazănoaptea'' are cu totul alte rosturi [363].

,,Striga'', al cărui nume D. Cantemir îl derivă din grecește, trebuie identificată cu personajul ,,Avestița, aripa satanei sau Samca''. Se spune că ea omoară în diferite feluri copiii nou născuți: ,,Această superstiție e mai frecventă la transilvăneni. Ei spun că îndată ce umblă striga, se găsesc copii morți în leagăn fără să fi avut vreo boală. Dacă bănuesc de asemenea crimă pe vreo bătrînă, o aruncă într-o apă curgătoare legată de mîni și de picioare; dacă se îneacă, zic că e nevinovată; dacă stă deasupra, crezînd atunci fără nicio cercetare că e vinovată, o ard de vie chiar dacă bătrîna ar susținea pînă la ultima răsuflare nevinovăția ei'' [364]. Afirmația lui D. Cantemir este foarte gravă, nu atît prin neclaritatea ei care îmbină credințe mitologice cu acte de vrăjitorie, ci pentru faptul că este, din cîte știm, singura mențiune despre așa-zisa ,,judecată divină'' la romîni.

În fine, ultimul personaj demonic de care se ocupă D. Cantemir este ,,tricoliciul'' pe care-l identifică, așa cum am mai arătat, cu francezul

---

[358] T. Pamfile, *op. cit.*, I, pp. 103–108; Marcel Olinescu, *op. cit.*, pp. 452–453; Cfr. I. Mușlea, *Joimărița* în A.Z.N.P. [o p]: Comunicări de folclor în sesiunea generală 1957 a Academiei R.P.R. ,,Revista de folclor'', an. 3 (1958), nr. 1, pp. 95–96.

[359] Adrian Fochi, *op. cit.*, pp. 55–56.

[360] *Descrierea*, III, p. 1 (182).

[361] Ion Heliade-Rădulescu, *Opere*. Tom. I, Ed. D. Popovici, București, 1939: balada *Sburătorul*, 186–189; M. Eminescu, *Poezii*. Ed. T. Maiorescu, București, 1885: *Călin*, pp. 203–216.

[362] *Descrierea*, III, p. 1 (182).

[363] T. Pamfile, *op. cit.*, I, p. 254; M. Olinescu, *op. cit.*, pp. 460–461: una din ,,purtătoarele celor trei conace de noapte''.

[364] *Descrierea*, III, p. 1(182). Cfr. T. Pamfile, *op. cit.*, I, pp. 237–243; M. Olinescu, *op. cit.*, pp. 423–426; N. Cartojan, *op. cit.*, I, București, 1929, p. 148–149, 151–152, 154 bibliografia.

,,loup garou''. Și aici este vorba mai mult de un act de vrăjitorie decît despre un fapt mitologic. Este vorba de metamorfoza unor oameni în lupi și alte animale sălbatice care pot provoca nenorociri însemnate oamenilor și turmelor [365].

Dar în afară de aceste 9 personaje demonice, D. Cantemir cunoaște și 4 personaje mitologice binefăcătoare (de fapt 5, dacă admitem și pe ,,Mano'' alături de ,,Lado''). Am arătat mai sus că în privința lui ,,Lado'', D. Cantemir își ia informația din *Sinopsis*-ul *chievian* [366]. Acestuia el îi atașează pe ,,Mano'' și pentru amîndoi face următoarea constatare : ,,Lado'' și ,,Mano'' ale căror nume se invocă mai mult la nunți de către femei, bănuim că ar corespunde cu ,,Venus'' și ,,Cupido'' și arată divinitățile care prezidează la amorul nupțial'' [367]. Pe ,,Mano'' îl mai pomenește odată în *Hronic* [368], de asemenea alături de ,,Lado'', reluînd o vorbă a lui Miron Costin [369]. Dar deși personajul a fost luat din tradițiile slavilor, D. Cantemir încearcă o identificare în domeniul mitologiei greco-latine.

Alt personaj binefăcător este ,,zîna'' pe care o derivă etimologic din ,,Diana''. El observă însă că termenul este puțin întrebuințat la singular, deoarece desemnează niște ,,mici fete foarte frumoase și dătătoare de frumuseți'' [370]. Aprecierea lui este în general justă [371].

Alte personaje binefăcătoare sînt ,,ursitele''. D. Cantemir știe despre ele că ar fi două fete (în loc de trei), ,,care vin la nașterea copilului, îi dăruiesc însușiri ale sufletului și corpului și prevăd toate cele bune și rele pe care el are să le întîmpine'' [372]. El se mulțumește numai cu relatarea credinţei, fără a mai pomeni sau descrie obiceiurile practicate de popor cu această ocazie[373].

---

[365] *Descrierea*, III, p. 1 (182). Cfr. M. Olinescu, *op. cit.*, p. 445.

[366] *Sinopsis*, Ed. 1785, pp. 46—47. Dăm traducerea pasajului după Ms. rom. B. A. R.P.R. nr. 204 f. 14$^{v}$ : ,,Al patrulea idol Lado. Pre acesta îl avea Dumnezeul veselii și a toată bună norocirea. Cei ce să gătiia de nuntă aducea lui jărtvă, spre ajutoriul lui Lado, părîndu-le lor a cîștiga viață cu dragoste veselie bună. Și aceasta și urîciune din slujitorii de idoli cei mai vechi au eșit, carii pre oare carii Dumnezei Lela și Polela îi cinstiia, ale cărora urît de Dumnezeu nume și pînă acum prin oarele care laturi la adunare și jocuri grăesc Leliu și Poleliu și strigă. Așișderea, și pre muma lui Lealo și a lui Polealiu Lada o cîntă Lad Lado, și veche amăgire idolească acestui idol la veselii de nuntă, în mîini plesnind și în masă bătînd cîntă și de aceasta să cade tuturor pravoslavnicilor creștini, de tot a să feri, ca nu pentru nedeșteptarea să-i vie muncile de la dmnezeu''. Ms. rom. nr. 770 18$^{r}$ : în loc de ,,adunare'', scrie ,,hore'' și în loc de ,,în mîini plesnind'', scrie ,,bătînd din palme'' ; Ms. rom. nr. 249 f. 15$^{r}$ : ,,pe la giocuri și pe la nunți'' și ,,bat cu mînule și lovesc cu palmele cîntînd'' ; Ms. rom. 2353 f. 25$^{r}$ : la fel ca ms. nr. 204, dar glosează pe margine : ,,Lelo, drag Lelo'' ; Ms. nr. 101 f. 16$^{r}$ : ,,pre la hore și giocuri'' și ,,bat cu mîinile și lovîsc (sic !) în palme''.

[367] *Descrierea*, III, p. 1 (179—180). Prima mențiune a numelui acestei zeități la noi se găsește în Miron Costin, *Letopisețul țării Moldovei de la Aaron Vodă încoace*. Ed. P. P. Panaitescu, București 1958, p. 135, în legătură cu nunta domniței Ruxanda, fiica lui Vasile Lupu, cu Timuș Hmielnițki : « Ruscile cu ,,Lado, Lado'' pen toate unghiurile ».

[368] *Hronicul*, p. 295.

[369] Costin Miron, *De neamul moldovenilor. Din ce țară au ieșit strămoșii lor*. Ed. C. Giurescu, București, 1914, p. 38.

[370] *Descrierea*, III, p. 1 (180).

[371] T. Pamfile, *op. cit.*, I. pp. 79—80; M. Olinescu, *op. cit.*, pp. 418—419.

[372] *Descrierea*, III, p. 1 (180).

În fine, ultima divinitate de acest gen, pe care o pomeneşte D. Cantemir, este ,,papaluga''. Aceasta însă am cercetat-o într-altă parte, deoarece în menţiunea lui D. Cantemir ne interesa în primul rînd descrierea obiceiului şi textul ritual care se cîntă pentru a o determina pe ,,papalugă'' să trimită ploaie[374].

D. Cantemir mai pomeneşte printre numele de zeităţi populare şi o sumă de nume de obiceiuri ca ,,drăgaica''[375], ,,sînzienele''[376], ,,colinda''[377], ,,turca''[378] şi ,,chiraleisa''[379], în legătură cu care se înşeală. Tot erori sînt şi cele două ciudate identificări cu caracter mitologic pe care le face cu privire la ,,doină''[380] şi la ,,Heoile'', despre care spune că ,,se întrebuinţează în cîntecele de jale (bocete) nu ca interjecţiuni ci ca şi cum ar însemna o anumită persoană''[381].

Ori care ar fi erorile lui D. Cantemir în legătură cu identificarea personajelor mitologice de mai sus, cu stabilirea originii lor genetice ori cu determinarea atributelor lor funcţionale, este clar că toate menţiunile lui sînt deosebit de importante pentru folcloristica noastră şi că nu pot fi minimalizate ca fapte istorice şi culturale. Aceasta cu atît mai mult cu cît, după cum am arătat la începutul acestui paragraf, D. Cantemir se conduce principial (geneza mitului în general) şi metodologic (originea miturilor poporului romîn), după o concepţie ştiinţifică precisă şi, pentru vremea lui, desigur înaintată.

## VIII

La capătul acestei cercetări este necesară o scurtă oprire totalizatoare. Ceea ce se remarcă de la primul contact cu opera învăţatului moldovean este cantitatea materialului folcloric şi etnografic pe care îl cuprinde. Sub acest raport, gruparea materialului este însă inegală, în frunte situîndu-se materialul referitor la romîni, apoi cel referitor la turci şi în ordine descrescătoare la celelalte popoare orientale: tătari, circasieni, perşi, arabi etc. Aceasta ţine bineînţeles, de scopul urmărit de autor şi de mijloacele de investigaţie pe care le-a avut la îndemînă. De asemenea, de la bun început, frapează şi varietatea acestui material. În general, D. Cantemir pare să fi urmărit scopul de a realiza o viziune cît mai complexă a vieţii popoarelor despre care a scris, însă nu a acordat o atenţie egală tuturor faptelor de folclor şi de etnografie. De aceea, din opera sa lipsesc, în mare măsură, elementele de cultură materială, în tratarea cărora el nu depăşeşte modelele sale contemporane, de unde pare să fi primit imbolduri şi influenţe. Cît priveşte elementele de cultură spirituală, trebuie de asemenea să recunoaştem că reprezentarea lor în opera lui D. Cantemir este inegală. Deşi cunoaşte manifestările culturale populare care s-au exprimat în producţii artistice, învăţatul moldovean se ocupă cu precădere de obiceiuri, credinţe şi superstiţii. În cadrul acestora, el arată o preferinţă specială pentru riturile de nuntă şi de înmormîntare, deşi nu neglijează nici domeniul riturilor magice şi credinţelor cu caracter mitologic. O largă utilizare, ca document istoric, de data aceasta, acordă legendei şi tradiţiei. Dar credem că am arătat cu îndestulare că D. Cantemir n-a trecut insensibil nici pe lîngă muzica populară şi dansul popular, pe lîngă basm şi snoavă, pe lîngă proverb şi zicătoare. Aşa încît, cu toată inegalitatea de care vorbim, întîlnim în opera sa o surprinzătoare varietate tematică, ce merge de la simpla menţiune pitorească pînă la ampla descriere de fenomene folclorice deosebit de complexe şi de dificile. Această inegalitate de tratament îşi are desigur o justificare, însă ea nu rezultă de nicăieri din opera sa.

---

[373] Cfr. S. Fl. Marian, *Nascerea la români. Studiŭ etnograficŭ*, Bucureşti, 1892, cap. XI (*Ursitoarele*), pp. 149—160 şi T. Pamfile, *op. cit.*, I, pp. 1—19; M. Olinescu, *op. cit.*, pp. 237—239.

[374] *Descrierea*, II, p. 1 (181).

[375] *Ibidem*, III, p. 1 (180).

[376] *Ibidem*, III, p. 1 (181).

[377] *Ibidem*, III, p. 1 (181) după *Sinopsis*-ul arătat mai sus, vezi nota noastră nr. 92.

[378] *Ibidem*, III, p. 1 (182).

[379] *Ibidem*, III p. 1 (181).

[380] *Ibidem*, III, p. 1 (180).

[381] *Ibidem*, III, p. 1 (180).

Dacă e să vorbim despre calitatea materialului documentar oferit de D. Cantemir, e necesar să remarcăm scrupulozitatea observaţiei şi precizia descrierilor. Unele controale efectuate în cursul lucrării au demonstrat aceasta. Este însă normal ca în destul de numeroase cazuri să constatăm şi unele lipsuri. Acestea se datoresc modului de informare, insuficienţei de documentare, dar mai ales faptului că pe vremea aceea disciplina nici nu era încă întemeiată, iar normele unor asemenea cercetări neformulate încă. Trebuie de asemenea să mai adăugăm la aceasta şi faptul că D. Cantemir a subordonat argumentul folcloric şi etnografic necesităţilor de ordin istoric.

Dar am mai arătat că folosirea acestui material nu este arbitrară şi întîmplătoare. Ea se încadrează într-un sistem general de gîndire şi într-un mod coerent de a urmări scopurile ştiinţifice pe care şi le-a propus. Dincolo de faptul politic, economic şi social, D. Cantemir vizează şi faptul cultural, în care vede complementul indispensabil pentru înţelegerea complexităţii vieţii unui popor. Concepţia aceasta unitară a determinat şi metodologic structura unor opere ale sale, cum sînt *Descrierea Moldovei* şi *Carte despre sistemul sau starea religiei mahomedane*. În celelalte opere, materialul a fost folosit în locurile unde îşi dovedea utilitatea. De aici necesitatea, pentru studiul nostru, de a-l grupa divers, recunoscînd totuşi autorului meritul de a-şi fi constituit un sistem propriu şi o clasificare personală a lui. Sub acest raport, D. Cantemir poate fi socotit un adevărat precursor.

În cea mai mare măsură, materialul transmis de D. Cantemir este şi în primă menţiune istorică, ceea ce desigur îi conferă un sensibil spor de valoare documentară. Faptul nu se referă numai la materialul privind poporul romîn, ci şi celelalte popoare care au intrat în orbita interesului său. În chipul acesta, elementele de folclor şi de etnografie cuprinse în opera sa constituie o bază istorică indispensabilă pentru cercetările de acest gen atît cele romîneşti, cît şi cele de orientalistică. Oricîte critici de amănunt i s-ar putea aduce, faptul că la 250 de ani după moarte sîntem obligaţi să recunoaştem trăinicia şi valoarea operei sale, este un merit ce nu se poate pune la îndoială, D. Cantemir rămînînd, în mod definitiv, părintele etnografiei şi folcloristicii romîneşti şi, probabil, şi al celei orientale.

# NOȚIUNEA DE „MOCAN” ÎN PĂSTORITUL ROMÎNESC

ION VLĂDUȚIU

Trăsăturile etnografice caracteristice, influențele reciproce de trai și cultură între grupe de populație din zone învecinate sau regiuni mai depărtate pot fi studiate mai profund, atît din punctul de vedere al dezvoltării lor istorice cît și sub raportul extinderii lor geografice, prin stabilirea exactă a sensului pe care-l au denumirile și poreclele diferitelor grupe de populație. Uneori, cum este cazul în domeniul păstoritului transhumant la romîni, stabilirea precisă a conținutului acestor denumiri capătă o însemnătate deosebită, ajutînd în chip substanțial la clarificarea unor probleme privind procesul de formare și dezvoltare a unor trăsături comune culturii noastre populare.

Este știut că bunurile de cultură, o dată cu deplasarea purtătorilor lor, se transmit și se preiau și pe această cale, că nu arareori, chiar cînd e vorba de un element de cultură materială, este greu de stabilit dacă avem de-a face cu un produs al creației locale, adică dacă acesta a apărut ca rezultat al condițiilor dezvoltării social-economice locale sau dacă prezența lui este o urmare a relațiilor cu populația unei alte zone sau regiuni.

Pe de altă parte, materialele de arhivă nu cuprind întotdeauna date suficiente care să permită stabilirea cu certitudine a deplasărilor membrilor diferitelor grupe de populație și mai ales a *modului în care se efectuau acestea.* Mărturiile etnografice, care prin însăși metoda de cercetare a acestei științe sînt rezultate ale unor riguroase cercetări directe a realității de teren, ne dau posibilitatea de a cunoaște mai amplu și precis felul în care s-au desfășurat aceste deplasări, precum și urmările lor în cultura populară. Or, mișcările sezoniere cu caracter regulat, la care ne referim în special, — cu deosebire transhumanța — au avut un rol important în procesul de creare și dezvoltare a unor trăsături comune ale culturii noastre populare.

Dintre termenii generici atribuiți păstorilor transhumanți romîni, cea mai mare răspîndire pare să o aibă termenul *mocan*, care în păstoritul romînesc are o însemnătate aparte datorită mai multor împrejurări: a) denumirea *mocan* a primit, în evoluția sa istorică, mai multe sensuri; b) are conținut diferit în diverse regiuni ale țării; c) aria sa de răspîndire a depășit și hotarele țării noastre cu un sens ce-l are în păstoritul romînesc. În limba romînă, în general, termenul *mocan* se folosește nu numai în legătură cu practicarea păstoritului. În satele din sudul Olteniei și parțial în sud-vestul Munteniei, după date culese de noi pe teren, *mocani* sînt numiți cei ce vin de la munte cu mere de vînzare, iar în cîmpia Transilvaniei *mocani* li se spune la toți cei ce vin din Munții Apuseni la lucrările agricole sezoniere. Un alt sens, și anume cel de indicare a originii dintr-o anumită zonă, se dă termenului *mocan* atunci cînd sînt numiți în acest fel locuitorii dintr-o anumită parte a Munților Apuseni (zona de culmi denumită ,,Mocănime") și care se ocupă cu agricultura și creșterea vitelor [1]. În regiunea Huedinului, Hațegului, Ighiului denumirea se întrebuințează în sens de țăran originar din zona de munte [2]. Adeseori cuvîntul *mocan* se folosește și în sens peiorativ. Toate aceste înțelesuri ale cuvîntului *mocan*, nefiind legate în mod nemijlocit de păstorit, nu intră, în consecință, în sfera temei acestui studiu.

În studiul de față încercăm să dovedim că denumirea de *mocan* în păstoritul romînesc nu a avut o existență statică, că înțelesul cuvîntului *mocan*, privit istoric, a evoluat în timp, iar geografic, în regiuni diferite a căpătat sensuri diferite. Încercăm, adică, să urmărim însuși *procesul de evoluție* al unor denumiri de grupe de oieri transhumanți, în special denumirea de *mocan*, și să le cunoaștem cauzele.

Am adăuga la cele menționate că etimologia cuvîntului *mocan* nu a fost cu totul elucidată pînă în prezent. Unii lingviști ca N. Drăganu etc., consideră cuvîntul *mocan* ca derivat din ungurescul *mókány* — ,,om bădăran, grosolan" [3], alții — I. Candrea, de pildă, — consideră posibilă originea cuvîntului *mocan* de la *moacă*, ,,ciomag, bîtă ciobănească" [4], iar T. Papahagi emite ipoteza că *mocan* ar putea avea origine sudică, el întîlnindu-se la aromînii din sudul Dunării sub forma *moceani* [5]. Dezbătînd etimologia cuvintelor *păcurar* și *cioban*, Sextil Pușcariu se ocupă tangențial și de termenul *mocan* în înțeles de *cioban*, îl fixează pe hartă în zona cuprinsă între Bîrlad, Rîmnicul-Sărat, Brăila [6] (v. harta nr. 1), fără a merge însă mai departe cu analiza etimologică a acestui cuvînt sau cu urmărirea procesului său de răspîndire. Înţelesul de *cioban* al cuvîntului *mocan* este subliniat de asemenea într-un studiu mai recent de I. Coteanu, care examinează prin prisma legilor geografiei lingvistice răspîndirea cuvintelor

---

[1] Teofil Frîncu, și George Candrea, *Romînii din Munții Apuseni (Moții)*, București, 1888, p. 26; Valeriu Butură, *Adăposturile temporare în sud-estul munților Apuseni*, ,,Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1957 și 1958", Cluj, 1958, p. 97—98.

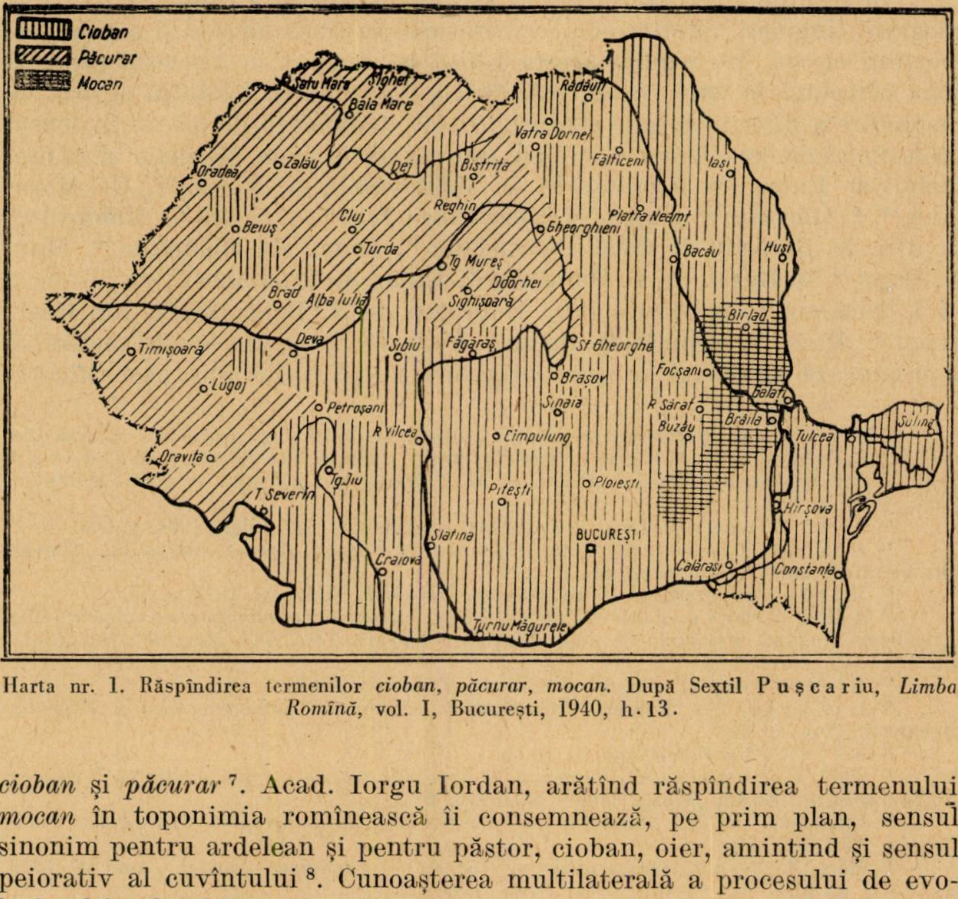
[2] Cf. *Dicționarul limbii romîne*, Manuscris la Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R.

[3] N. Drăganu, *Mihail Halici (Contribuție la istoria culturală romînească din sec. XVII)*, ,,Dacoromania", anul IV, 1924—1926, partea I-a, Cluj, 1927, p. 155. Părerea lui N. Drăganu este împărtășită într-un studiu recent și de N. A. Constantinescu; vezi N. A. Constantinescu, *Dicționar onomastic romînesc*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 325.

[4] I. A. Candrea, Gh. Adamescu, *Dicționarul enciclopedic ilustrat*, p. 793.

[5] Cf. *Addenda*, ,,Dacoromania", anul IV, 1924—1926, partea a II-a, Cluj, 1927, p. 1564. În recenta sa lucrare referitoare la dialectul aromîn T. Papahagi identifică cuvîntul *močean* cu *moțan*; vezi T. Papahagi, *Dicționarul dialectului aromîn, general și etimologic*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 703.

[6] Sextil Pușcariu, *Limba romînă*, vol. I, București, 1940, p. 201 și harta nr. 13.


Cioban
Păcurar
Mocan
Satu Mare
Sighet
Baia Mare
Rădăuţi
Vatra Dornei
Oradea
Zalău
Dej
Bistriţa
Fălticeni
Iaşi
Reghin
Cluj
Piatra Neamţ
Gheorghieni
Beiuş
Turda
Tg Mureş
Bacău
Huşi
Odorhei
Sighişoara
Brad
Alba Iulia
Bîrlad
Deva
Timişoara
Sibiu
Făgăraş
Sf Gheorghe
Lugoj
Braşov
Focşani
Galaţi
Petroşani
Sinaia
R Sărat
R Vîlcea
Buzău
Brăila
Sulina
Cîmpulung
Tulcea
Oraviţa
Tg Jiu
Ploieşti
T Severin
Piteşti
Hîrşova
Slatina
BUCUREŞTI
Craiova
Călăraşi
Constanţa
Turnu Măgurele

Harta nr. 1. Răspîndirea termenilor *cioban*, *păcurar*, *mocan*. După Sextil Puşcariu, *Limba Romînă*, vol. I, Bucureşti, 1940, h. 13.

*cioban* şi *păcurar* [7]. Acad. Iorgu Iordan, arătînd răspîndirea termenului *mocan* în toponimia romînească îi consemnează, pe prim plan, sensul sinonim pentru ardelean şi pentru păstor, cioban, oier, amintind şi sensul peiorativ al cuvîntului [8]. Cunoaşterea multilaterală a procesului de evoluţie al înţelesului pe care-l are noţiunea de mocan, ca de altfel şi elucidarea etimologiei lui, constituie însă şi pe mai departe probleme ce îşi aşteaptă dezlegarea.

În înţelesul mai general, de locuitori din anumite sate de munte ce se ocupă cu creşterea oilor şi a cornutelor, adică *în sens profesional*, termenul *mocan* a fost consemnat în zonele Săcelelor, Branului, Covasnei,

---

[7] I. Coteanu, *Elemente de dialectologie a limbii romîne*, Bucureşti, 1961, p. 43–48.

[8] Iorgu Iordan, *Toponimia romînească*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963, p. 296.

Breţcului, Caşinului, Putnei [9]. Există şi definiţii prin care unii autori, cu toate că prin *mocani* înţeleg în principal crescătorii de animale din Săcele, Covasna, Breţcu, extind acest termen asupra tuturor locuitorilor din satele din regiunea subalpină, considerîndu-l sinonim cu *muntean* [10]. În studiile efectuate în trecut asupra păstoritului romînesc de către geografi, lingvişti, istorici etc., cercetătorii au fixat adesea şi sensul termenului *mocan*. De regulă, acesta a fost consemnat în înţelesul găsit în zona cercetată la data respectivă, fără a i se analiza evoluţia şi aria de răspîndire a diferitelor sale sensuri. Astfel, denumirea de *mocan* în sensul profesional de crescător de animale este fixată în zona Săcelelor şi împrejurimi de Emm. de Martonne [11], G. Moldován [12], A. Veress [13], G. Moroianu [14], I. Ghelasse [15] şi alţii, în depresiunea Trei Scaune, de G. Moldován[16] şi alţii, în Bărăgan de Ovid Densuşianu [17], Emm. de Martonne [18], Mara N. Popp [19], în Buzău de V. Dumitriu [20], Emm. de Martonne [21], în Vrancea de I. Diaconu [22], în Muntenia şi Dobrogea de N. Dragomir [23], Ion Georgescu [24], Mara N. Popp [25], D. Şandru [26] etc. În unele din aceste lucrări se consemnează şi sensul de oieri originari din Transilvania. Semnificaţia denumirii de *mocan* în regiunea Țara Bîrsei în diferite perioade istorice a fost analizată mai recent în studiile noastre referitoare la păstorit [27].

---

[9] Ioan Turcu, *Excursiuni pe munţii Ţării Bîrsei şi ai Făgăraşului din punctul „La om" de pe „Bucegiu" pînă dincolo de „Negoiul"*, Braşov, 1896, p. 34; Silvestru Moldovan, *Ţara noastră. Descrierea păstorilor Ardealului de la Mureş spre miază-zi şi valea Mureşului*, Sibiu, 1894, p. 241.

[10] Dr. C. Diaconovich, *Enciclopedia romînă*, tom. III, Sibiu, 1904, p. 303.

[11] Emm. de Martonne, *Viaţa păstorească în Carpaţii Romîni*, extras din „Convorbiri literare", anul XLVI, 1912, nr. 2, p. 3.

[12] Moldován Gergely, *A magyarországi románok*, Budapest, 1913, p. 11.

[13] Andrei Veress, *Păstoritul ardelenilor în Moldova şi Ţara Romînească* (*pînă la 1821*), „Academia Romînă. Memoriile Secţiunii Istorice. Seria III. Tom. VII. Mem. 6", Bucureşti, 1926, p. 1.

[14] G. Moroianu, *Chipuri din Săcele*, Bucureşti (1938).

[15] I. Ghelasse, *Mocanii. Importanţa şi evoluţia lor social-economică în Romînia*, Bucureşti, 1944, p. 17.

[16] Moldován Gergely, *op. cit.*, p. 11.

[17] Ovid Densuşianu, *Păstoritul la popoarele romanice. Însemnătatea lui lingvistică şi etnografică*, extras din „Vieaţa nouă", Bucureşti, 1913, p. 23.

[18] Emmanuel de Martonne, *La Valachie. Essai de monographie géographique*, Paris, 1902, p. 118, 243, 261.

[19] Mara N. Popp, *Asupra satelor de Ungureni şi Pămînteni*, „Soveja", anul IV, 1932, nr. 1–2, p. 10.

[20] V. Dumitriu, *Portul glugii în regiunea nordică a judeţului Buzău*, „Soveja", anul II, 1930, nr. 5–6, p. 3.

[21] Emm. de Martonne, *op. cit.*, p. 118.

[22] Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei*, Bucureşti, 1930, p. XLIII.

[23] N. Dragomir, *Din trecutul oierilor mărgineni din Sălişte şi comunele din jur*, extras din „Lucrările Institutului de Geografie al Universităţii din Cluj", vol. II, 1926, Cluj, 1926 p. 58.

[24] Ion Georgescu, *Romînii transilvăneni în Dobrogea*, „Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul. 1918–1928", Bucureşti, 1929, p. 615.

[25] Mara N. Popp, *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului*, „Buletinul Societăţii Romîne de Geografie", tom. LI, Bucureşti, 1932, p. 150–151; Idem, *Contribuţiuni la vieaţa pastorală din Argeş şi Muscel. Origina ungurenilor*, „Buletinul Societăţii Romîne de Geografie", tom. LII, Bucureşti, 1934, p. 234.

[26] D. Sandru, *Mocanii în Dobrogea*, Bucureşti, 1946, p. 13.

Acumularea unui bogat material de teren cu privire la practicarea păstoritului pe o arie geografică vastă ne permite să extindem problema și să aducem noi precizări asupra evoluției termenului de *mocan* în păstoritul romînesc, atît pe teritoriul țării noastre cît și în afara granițelor ei.

Am stabilit sensurile pe care le are, precum și aria de răspîndire a denumirii de *mocan* prin întrebări indirecte fără a sugera vreun înțeles al cuvîntului, puse locuitorilor din regiunile în care am studiat pe teren păstoritul (Brașov, Hunedoara, Oltenia, Ploiești, Argeș, București, Dobrogea, Galați, Mureș-Autonomă Maghiară, Bacău, Suceava), precum și prin precizările făcute de înșiși păstorii transhumanți — aparținînd diferitelor grupuri de oieri — asupra numelor și poreclelor cu care erau denumiți în regiunile de iernat și în cele prin care treceau drumurile lor de transhumanță. Am urmărit de asemenea în documentele de arhivă sensurile în care s-a folosit termenul *mocan* în diferite perioade istorice. La acestea am adăugat datele din literatura de specialitate.

Stabilirea, pe cît posibil mai exactă, a conținutului denumirii de *mocan* impune precizarea și elucidarea unor importante probleme : dacă denumirea de *mocan* a avut sens etnic, etnografic, profesional, social ori dacă a avut numai înțeles generic ; a fost oare această denumire numai o poreclă ; dacă termenul *mocan* are în același timp mai multe sensuri la aceeași grupă de populație ce se ocupă cu păstoritul ; la care grupe de populație de păstori este considerat *autodenumire* și în ce perioadă istorică ; la care grupe de populație *mocan* are sens de denumire generică, în ce regiuni și în ce perioade de timp, și din ce cauză.

La fel de importantă este și stabilirea corelației dintre denumirea de *mocan* și alte denumiri sau porecle ale diferitelor grupe de oieri transhumanți — *ungureni*, *mărgineni*, *țuțuieni*, *moroieni*, *bîrsani*, *urzicari* etc., stabilirea căilor comune sau a particularităților evoluției acestor termeni în diferite regiuni ale țării noastre. Acestea au însemnătate și sub raportul metodei de cercetare etnografică, indicînd în ce măsură ajută denumirile și poreclele la conturarea zonelor de influență reciprocă în cultura diferitelor grupuri de populație.

Denumirea de *mocan* apare adesea împreună cu cea de *bîrsan*. Istoric, documentar, denumirea de *mocan* este atestată mai tîrziu decît cea de *bîrsan*. Aceasta din urmă este menționată în documente încă din secolul al XVII-lea, cînd se vorbește de drepturile *bîrsanilor* de a-și mîna animalele în Țara Romînească și de „păcurari bîrsănești'' [28], avîndu-se în vedere oierii din Țara Bîrsei. În cursul sec. al XVIII-lea denumirea *bîrsan* pentru crescătorii de animale din Țara Bîrsei apare mai frecvent în documente [29], la sfîrşitul secolului făcîndu-se chiar distincţie între ,,oierii *bîrsani* şi *sibieni*'' [30]. Menţionăm că în veacul al XIX-lea şi în secolul nostru în unele regiuni şi zone — Maramureş, munţii Rodnei — denumirea de *bîrsani* s-a dat oierilor transhumanţi veniţi acolo din regiunea Trei Scaune, Covasna, Breţcu, Săcele şi Mărginimea Sibiului [31]. În ultima jumătate de veac *bîrsanii* în munţii Rodnei şi pe valea Someşului erau aproape exclusiv oieri din regiunea Sibiului [32]. Denumirea de *bîrsan* nu a avut însă accepţiune etnică, etnografică sau socială şi derivă, pe semne, de la apa Bîrsei; această părere este împărtăşită de mai mulţi cercetători (N. Iorga şi alţii) şi acceptată de lingvişti [33].

---

[27] I. Vlăduțiu, *O gorno-skotovodceskom hoziaistve rumînskih mokan*, „Sovetskaia Etnografia'', 1962, nr. 6, p. 85.

[28] N. Iorga, *Studii și documente cu privire la Istoria romînilor. Brașovul și romînii*, vol. X, București, 1905, p. 355–360; Idem, *Studii și documente cu privire la istoria romînilor. Cărți domnești, zapise și răvașe*, vol. V, București, 1903, p. 511.

Denumirea de *mocan* este atestată documentar pentru prima oară pe la începutul secolului al XVIII-lea sub formele *mokan*-famulus şi *mokan*-rusticanus [34]. În sens de crescător de animale, denumirea de *mocan* este atestată în documente din 1741 [35], şi se foloseşte cu acest înţeles pînă în zilele noastre.

După modul în care folosesc termenul *mocan* grupele de populaţie ce se ocupă cu creşterea animalelor în mod transhumant pot fi împărţite în două mari categorii : a) grupe de păstori transhumanţi *care se consideră mocani*, adică la care acest termen are rolul de autodenumire *atît în satele şi regiunile de baştină*, cît şi în celelalte regiuni ale ţării şi b) grupe de păstori transhumanţi care în anumite regiuni ale ţării noastre, sau în afara hotarelor ei, sînt numiţi *mocani* şi se consideră ca atare faţă de populaţia agricolă a regiunilor respective, însă numai pentru a-şi defini ocupaţia lor de crescători de animale *transhumanţi*, dar care în satele şi zonele lor de baştină îşi spun altfel, adică au termeni proprii de autodenumire (*poienari*, *sălişteni*, *văleni*, *vaideeni*, *novăceni* etc.), de obicei după satul de baştină.

Grupa cea mai numeroasă care face parte din prima categorie este cea a *mocanilor săceleni* din Ţara Bîrsei. Tot în această categorie intră şi păstorii romîni din Covasna şi Breţcu (v. harta nr. 2).

Din cea de a doua categorie, grupa cea mai numeroasă o formează păstorii transhumanţi din satele Mărginimii Sibiului. Aceştia nu folosesc termenul *mocan* pentru autodenumire sau în sens profesional nici în satele şi regiunea lor de baştină, nici în vestul regiunii cursului inferior al Dunării sau în partea de apus a Transilvaniei, unde se duc cu oile la vărat şi iernat. În satele de baştină ei îşi spun după numele satului de origină : *poienari*, *rodeni*, *sălişteni*, *tilişcani*, *văleni* etc. sau se consideră *mărgineni* faţă de populaţia agricolă a raioanelor dinspre Transilvania. De asemenea, folosesc şi porecle de batjocură pentru locuitorii din alte sate (*crumpănari* pentru cei din Rod etc.). În regiunea lor de baştină mărginenii nu folosesc nici termenul *ungurean* în sens profesional.

---

[29] Arhivele Statului Braşov, *Actele Magistratului*, nr. 33/1727, anexa 1 ; Idem, *Actele magistratului*, nr. 33/1727.

[30] *Hurmuzaki*, vol. XIX, partea I-a, p. 559.

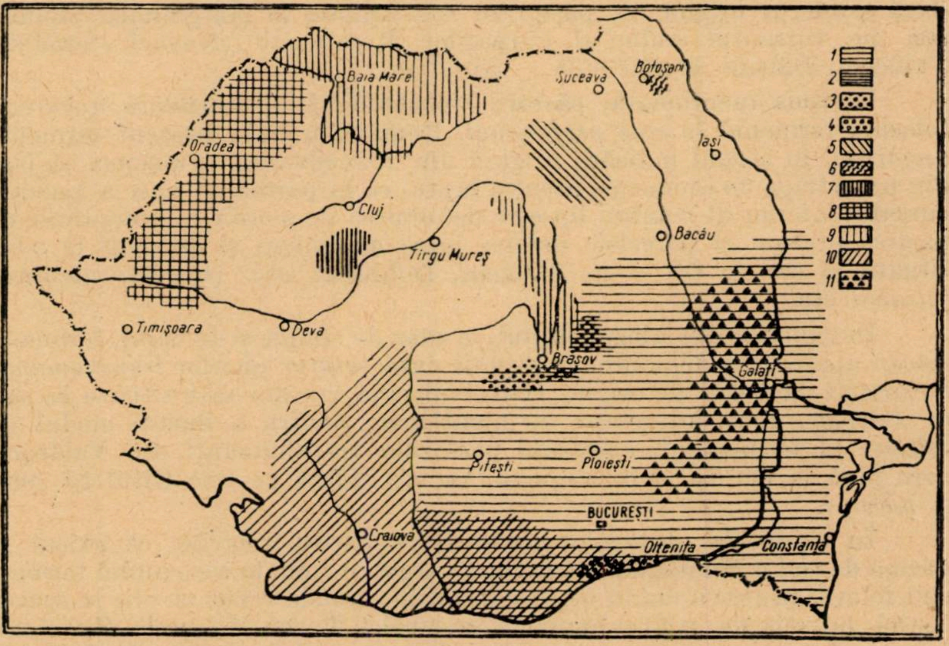
[31] Tiberiu Morariu, *Vieaţa pastorală în Munţii Rodnei*, Bucureşti, 1937, p. 108—110.

[32] Tiberiu Morariu, *op. cit.*, p. 110.

[33] *Dicţionarul limbii romîne moderne*, Editura Academiei R.P.R., 1959, p. 83 ; această părere a fost emisă în vremea sa şi de Emm. de Martonne, *op. cit.*, p. 282.

[34] *Anonymus Caransebesiensis*, ,,Tinerimea Romînă'' noua serie, vol. I, fasc. III. cf. *Dicţionarul limbii romîne*, manuscris la Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R.

[35] Cf. N. Iorga, *Studii şi documente*, vol. VI, partea a II-a.



**Harta nr. 2. Răspîndirea denumirilor diverselor grupe de păstori.**

Legenda : 1. *Mocan* in sens de păstor transhumant ; 2. *Mocan* în sens de autodenumire ; 3. *Mocan* în sens social ; 4. *Mocan* in sens de *cioban ;* 5. *Mocan* şi *ţuţuian* in sens de păstori transhumanţi ; 6. *Ţuţuian* în sens de păstor transhumant ; 7. Mocan — locuitor din ,,Mocănimea" Munţilor Apuseni ; 8. *Sibian* în sens de păstor transhumant ; 9. *Bîrsan* in sens de oier transhumant ; 10. *Ungureni* în sens de păstori transhumanţi ; 11. *Mocani* — populaţie originară din Transilvania.

Harta a fost întocmită pe baza materialelor de teren culese în regiunile Braşov, Hunedoara, Oltenia, Argeş, Ploieşti, Piteşti, Bucureşti, Dobrogea, Galaţi, Mureş-Autonomă Maghiară, Bacău, Suceava.

În partea de vest a regiunii cursului inferior al Dunării, adică în zona din dreapta Oltului, unde păstorii transhumanţi din Mărginimea Sibiului şi-au mînat cu regularitate oile la iernat, ei sînt cunoscuţi şi în prezent, ca şi într-un trecut nu prea îndepărtat [36], sub denumirea de *ungureni*.

Este interesant de relevat că evoluţia denumirii de *ungurean* în regiunea Oltenia a fost inversă faţă de cea a denumirii de *mocan* în cîmpia Bărăganului şi cea a Dobrogei. Iniţial, *ungurean*, a indicat provenienţa transilvăneană a păstorilor, iar apoi prin extensiune cuvîntul *ungurean* a căpătat şi sens profesional, în timp ce în Bărăgan şi Dobrogea

---

[36] Vezi şi Mara N. Popp, *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului*...,p. 150 şi 151.

*mocan* are, în general, sens *profesional* și numai prin extensiune a primit și înțeles de transilvănean.

În prezent, în toată zona cuprinsă între linia Novaci-Vaideeni, la nord, Calafat-Bistrețul-Corabia, la sud-sud-est, denumirea de *ungurean* este sinonimă cu cea de păstor *transhumant* de la munte, indiferent dacă satele de origine ale păstorilor sînt așezate în Mărginimea Sibiului sau pe versantul sudic al Carpaților Meridionali (Novaci, Cernădia, Vaideeni, Băbeni etc.).

În zona menționată, păstorii transhumanți se consideră *ungureni*, folosind termenul *în sens profesional*. Remarcăm că în prezent termenul *ungurean*, în sensul indicării originii din Transilvania, a început să iasă din uz. Atrage de asemenea atenția faptul că în partea de vest a regiunii cursului inferior al Dunării lipsește denumirea de *mocan* în accepțiune de păstor, precum și poreclele uzitate între mărgineni și săceleni în zona situată la est de Olt — în Bărăgan, Dobrogea etc. (*trocari*, *moroieni*, *țuțuieni* etc.).

În regiunea din stînga Oltului, în zona de cîmpie și de baltă, termenul *mocan* apare ca o denumire frecventă dată *tuturor* oierilor *transhumanți*, indiferent dacă sînt de origine transilvăneană sau din sate situate la sud de Carpați. Este interesant de menționat, pentru a ilustra modul de folosire al termenului, exemplul păstorilor transhumanți din Vaideeni, care pînă la Olt își spun *ungureni* iar de îndată ce trec Oltul își spun și *mocani*.

În circulația termenilor *mocan* și *ungurean* relevăm că există în partea de sud a Munteniei, între Olt și Argeș, o zonă în care ambii termeni sînt folosiți pentru a defini pe crescătorii de animale veniți cu oile la iernat. Astfel, în zona de baltă și cîmpie a raioanelor Turnu Măgurele, Zimnicea, Giurgiu denumirea de *mocan* este sinonimă cu cea de *ungurean*. De la Turnu Măgurele în aval, pe cursul Dunării, termenul de *mocan* apare și în toponimie, în baltă și la cîmp (de ex. *Poteca Mocanilor* — la Cioara, *La Mocani* — lîngă Giurgiu, *Puțul Mocanilor* —lîngă Gara Bărăganul etc.). În lucrarea acad. Iorgu Iordan referitoare la toponimia romînească sînt cuprinse o serie de nume toponimice cu *mocani* mai ales în Muntenia [37]. În această zonă de baltă și cîmpie a raioanelor menționate și-au iernat animalele îndeosebi oierii transhumanți ce-și vărau animalele în munții situați la vest de Bucegi. Termenul *mocan* arată însă și prezența oierilor transhumanți săceleni. Un indiciu în acest sens este și faptul că începînd cu raionul Turnu Măgurele apar în uz și poreclele, în raionul amintit cea de *țuțuian*, iar în raionul Giurgiu cea de *trocar*. Aceasta din urmă era porecla ce se dădea mocanilor săceleni și șcheienilor. Consemnăm în aceste două raioane și existența unui alt termen sinonim cu cel de mocan : *urzicar*.

La est de această zonă, în Bărăgan și zona bălților Dunării, denumirea de *mocani* în sens de oieri transhumanți era dată de către populația locală tuturor celor veniți cu oile la iernat. Pe alocuri, în această regiune sensul termenului *mocan* se lărgește, extinzîndu-se și asupra ciobanilor localnici, denumirea de *mocan* devenind sinonimă cu cea de *cioban*. Faptul este menționat în *Atlasul lingvistic Romîn*, serie nouă [38]; o situație identică a fost consemnată de noi în raionul Oltenița. Pe harta întocmită de S. Pușcariu, *mocani* indică populația de origine transilvăneană stabilită acolo. Așadar sensul profesional al termenului *mocan* are și anumite nuanțe cu arie de răspîndire mai restrînsă.

---

[37] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 296.

În Dobrogea, sensul predominant al denumirii *mocan* este de asemenea cel profesional. Prin *mocani* se defineau toți oierii *transhumanți*, indiferent de grupa din care făceau parte. Erau considerați *mocani* în special oierii transhumanți transilvăneni. Sensul de păstori romîni din Transilvania, în Dobrogea este consemnat și în lucrările de acum mai bine de un veac ale lui Ion Ionescu de la Brad[39], Camille Allard [40] etc. În ambele sensuri menționate denumirea *mocan* se folosește în Dobrogea și în prezent.

Semnificația etnografică a faptului că în regiunea de est a cursului inferior al Dunării (Muntenia, Dobrogea, Sudul Moldovei), păstorii transhumanți, indiferent de grupa căreia îi aparțin, se consideră mocani față de populația locală de agricultori constă nu numai în aceea că în acest mod ei își precizează ocupația, ci și în faptul că ei își precizează astfel apartenența la o anumită comunitate profesională mai largă, cu anumite trăsături proprii, deosebitoare față de populația de agricultori.

În zonele în care circulă sinonimele *mocan* și *ungurean*, și mai ales în cele în care *mocan* definea păstorii transhumanți în genere, de oriunde ar fi fost ei originari, au o intensă circulație poreclele *trocar*, *țuțuian*, *moroian*, etc. Cu prilejul cercetărilor etnografice efectuate pe teren s-a putut stabili precis, numai cunoscînd aceste denumiri și porecle ale diverselor grupe, care anume dintre grupele de oieri transilvăneni s-a aflat temporar cu animalele sale într-o zonă sau alta, care au fost limitele sale de răspîndire și, prin urmare, s-au putut stabili cu mai multă certitudine legăturile și influențele reciproce de trai și cultură între diversele grupe de populație. Și aici este necesară încă o precizare. Cu ajutorul acestor procedee s-au putut studia cu mai multă rigurozitate științifică influențele reciproce atît între diferitele grupuri de păstori transhumanți cît și între acestea și populația băștinașă.

Ce anume a determinat ca termenul *mocan* să fie folosit și în sens generic în partea de est a regiunii cursului inferior al Dunării, în Dobrogea și sudul Moldovei, și din ce perioadă, este destul de greu de stabilit. Analizînd însă evoluția și răspîndirea diverselor denumiri în păstoritul romînesc este cu totul justificată întrebarea pentru ce s-a impus mai puternic ca sens generic tocmai cuvîntul *mocan*, de ce nu s-a impus cuvîntul *țuțuian* sau *mărginean* sau *ungurean* etc., în urma căror cauze s-au încetățenit în unele regiuni la romîni expresii formate cu acest cuvînt *mocan* și nu cu denumirile altor grupe pastorale, cum sînt de pildă expresiile : „oaie *mocănească*" [41], „vite *mocănești*" [42], „cai *mocănești*", „căciulă *mocănească*"[43] etc.

---

[38] Cf. *Atlasul lingvistic romîn, serie nouă*, vol. II, Editura Academiei R.P.R., 1956, Harta „Cioban".

[39] Ion Ionescu de la Brad, *Excursiune agricolă în Dobrogea*, traducere de Florica Mihăilescu, extras din „Analele Dobrogei", an III, nr. 1, p. 176 și urm.

[40] Camille Allard, *Mission médicale dans la Tatarie-Dobroutcha, par le docteur ...*, Paris, 1857, p. 64.

Termenul *mocan* s-a impus ca urmare a faptului că masa principală a oierilor transhumanți transilvăneni care au străbătut sezonier, dar regulat, acele meleaguri a fost alcătuită de mocanii bîrsani care foloseau în regiunea lor de baștină termenul *mocan atît ca autodenumire, cît și în sens de crescători de animale* și care mergînd în alte regiuni duceau cu ei autodenumirea lor proprie ; în același timp, aceasta este urmarea și a faptului că mocanii săceleni au avut un rol deosebit de însemnat în dezvoltarea păstoritului transhumant la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Sensul profesional al denumirii de *mocan* în care a fost folosit în regiunile menționate din sud-estul țării a căpătat apoi, după toate probabilitățile, și sensul de indicație a locului de origine transilvăneană a păstorilor transhumanți. De altfel, între puținele cuvinte romînești care, după cum arată unii lingviști, au intrat în limba turcă se numără și cuvîntul *mukan* în sens de cioban din Transilvania [44].

În legătură cu procesul de evoluție și de răspîndire a denumirii de *mocan*, nu sînt lipsite de semnificație și observațiile ce rezultă din analiza comparativă a materialelor etnografice, lingvistice și istorice a denumirilor *cioban*, *păcurar*, *mocan*.

Atrage atenția în primul rînd faptul că termenul *păcurar* — cuvînt vechi, de origine latină, pentru *cioban* [45] — s-a păstrat numai în acele părți din Transilvania în care de-a lungul secolelor nu s-a practicat transhumanța, în regiunile care nu erau străbătute de drumurile tradiționale de transhumanță (vezi harta nr. 3) și nu constituiau zone obișnuite de iernare a animalelor (compară harta nr. 3 cu harta nr. 1).

O a doua observație care necesită a fi reținută constă în faptul că aria de răspîndire a termenului *cioban*, care este de origine turcă, se extinde în afară de zonele de șes ale Olteniei, Munteniei și Moldovei, și în zonele muntoase din Carpații Meridionali, precum și într-o însemnată parte a Carpaților Orientali, adică tocmai în zonele care au intrat de asemenea în aria de practicare a transhumanței. Observația are importanță privită și dintr-un alt punct de vedere : termenul vechi *păcurar* a putut fi eliminat de cuvîntul *cioban* chiar și în anumite zone din Carpații Orientali în care s-au menținut pînă nu de mult aspecte arhaice ale creșterii animalelor, elemente de cultură materială și spirituală străvechi, deci în zone în care tradiția pastorală s-a menținut mai puternic. Aceste zone însă corespund în general cu aria în care păstorii transhumanți — indiferent dacă erau mocani bîrsani, mărgineni etc. — practicau transhumanța și, prin urmare, un raport direct între aceste două stări de fapt este neîndoios. Adăugăm la cele menționate mai sus încă o precizare ce poate

---

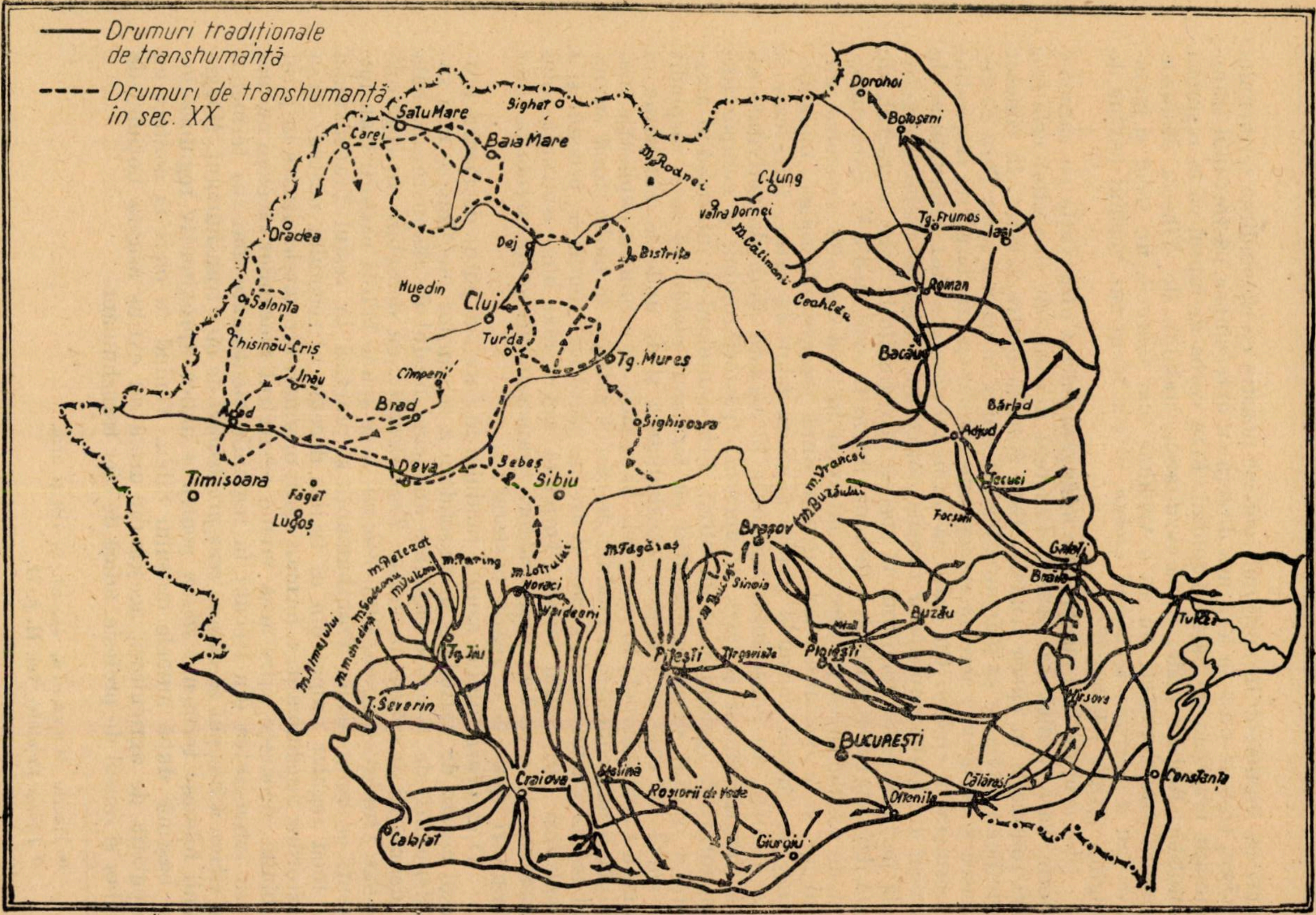
[41] Emm. de Martonne, *op. cit.*, p. 284.

[42] Tiberiu Cristea, *Creșterea animalelor în Transilvania*, „Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul. 1918–1928", București, 1929, p. 412.

[43] Florea Bobu Florescu, *Portul popular din Țara Vrancei*, ESPLA, 1958, p. 10, 29, 30.

[44] Sextil Pușcariu, *op. cit.*, p. 318.

[45] I. Coteanu, *op. cit.*, p. 43.


Drumuri tradiționale de transhumanță
Drumuri de transhumanță în sec. XX
Satu Mare
Carei
Sighet
Baia Mare
M. Rodnei
C. Lung
Dorohoi
Botoșani
Vatra Dornei
M. Călimani
Tg. Frumos
Iași
Oradea
Dej
Bistrița
Roman
Ceahlău
Huedin
Cluj
Salonta
Chișinău-Criș
Turda
Tg. Mureș
Bacău
Inău
Cîmpeni
Brad
Arad
Bîrlad
Adjud
Sighișoara
Deva
Sebeș
Sibiu
Timișoara
Făget
Lugoș
m. Vrancei
m. Buzăului
Tecuci
Focșani
Brașov
m. Făgăraș
m. Retezat
m. Paring
m. Lotrului
Noraci
m. Godeanu
m. Vulcan
Vaideeni
m. Bucegi
Sinaia
Galați
Brăila
m. Almajului
m. Mehedinți
Tg. Jiu
Pitești
Tîrgoviște
Mizil
Buzău
Ploiești
Tulcea
T. Severin
Hîrșova
București
Craiova
Slatina
Roșiorii de Vede
Călărași
Oltenița
Constanța
Calafat
Giurgiu

Harta nr. 3

servi ca argument în sprijinul ipotezei noastre că răspîndirea termenului *cioban*, trebuie pusă în legătură directă cu extensiunea păstoritului transhumant practicat de păstorii romîni. Este vorba de faptul că în regiunea munților Rodnei unde, după rezultatele stabilite de Tiberiu Morariu, păstorii transhumanți nu au o vechime mai mare de un secol și jumătate, nu a pătruns termenul *cioban*, ci s-a menținut vechiul cuvînt de origină latină *păcurar*[46].

La cele de mai sus trebuie adăugată încă o observație cu caracter istoric, care rezultă din situația concretă în care s-au dezvoltat cele trei țări romînești în epoca feudală. Este știut că dintre acestea, în contact nemijlocit, obligate să plătească bir turcilor și în natură erau Țara Romînească și Moldova ; aceasta corespunde tocmai cu aria largă de răspîndire a termenului *cioban*. Cu toate că termenul *cioban* a fost împrumutat de romîni din limba popoarelor turcice, totuși nu a căpătat răspîndire generală pe țară, ci s-a menținut în special în regiunile în care contactul, de astă dată cu turcii osmani, a fost mai intens în evul mediu[47]. Este cunoscut de asemenea că pe turci i-a interesat în mod deosebit creșterea animalelor, și în special a oilor, întrucît, după prescripțiile religiei mahomedane, ei puteau consuma numai anumite feluri de carne, între care și cea de oaie. În consecință, legăturile în această sferă de activitate au fost foarte intense și între producători (păstorii romîni) și cumpărători sau furnizori (gelepii și saegii turci). Prin contactul și intermediul acestora a existat deci posibilitatea ca termenul *cioban* să se fi răspîndit în zonele în care se practica transhumanța și de unde se cumpărau oi pentru Costantinopol ; în acest fel, ni se pare că primim o explicație mai amplă și mai completă a modului în care a pătruns în limba turcă cuvîntul *mocan* cu un sens pe care îl are în păstoritul romînesc, precum și a răspîndirii termenului *cioban*. Totodată apare mai bine conturat rolul însemnat pe care l-au avut păstorii transhumanți și în circulația unor denumiri legate de ocupația pastorală.

O oarecare lumină asupra modului în care s-a putut desfășura procesul acesta de extindere și consolidare a sensurilor menționate mai sus a denumirii de *mocan* o căpătăm analizînd modul de răspîndire actuală a denumirii de *sibieni* în vestul *Transilvaniei*, cu deosebire în regiunile Banat, Oradea, Crișana, Cluj. *Sibieni* li se spune la toți păstorii transhumanți ce merg acolo. Transhumanța se practică în vestul Transilvaniei în mod regulat numai din al treilea deceniu al secolului nostru. Masa păstorilor tanshumanți o formau oierii originari din satele situate în jurul Sibiului, deoarece către acea vreme păstoritul mocanilor săceleni nu mai avea intensitatea din trecut ; în regiunile menționate mai sus termenul de *sibian* a început să capete *sens profesional* de oier transhumant. Mărginenii folosesc termenul *sibian* pentru a indica aproximativ regiunea lor de baștină după numele orașului Sibiu. Venind ca oieri în contact cu populația de agricultori, aceștia din urmă au extins asupra noțiunii de *sibian* și sensul de profesie, adică de oier transhumant.

---

[46] Tiberiu Morariu, *op. cit.*, p. 181 și urm.

[47] *Istoria Romîniei*, vol. II, p. 71.

Este cunoscut că în epoca feudală păstorii romîni au mers cu turmele lor și în afara granițelor țării noastre. Păstorii romîni care au ajuns cu turmele lor pînă în Moravia, erau cunoscuți sub numele de *valachi*[48]; la sud, în Serbia, păstorii ce practicau transhumanța erau de asemenea cunoscuți sub denumirea de *vlahi*[49]. Grupe de păstori romîni au mers la iernat cu animalele lor și spre vest, pe teritoriul R. P. Ungare, fapt ce s-a reflectat și în cultura materială a poporului maghiar[50]. În est, după cum este cunoscut, păstorii romîni au ajuns pînă în sudul Rusiei.

Din datele etnografice culese de noi, mai ales de la oierii romîni originari din Săcele și din Mărginimea Sibiului, care la sfîrșitul secolului trecut și la începutul veacului nostru au practicat creșterea animalelor în regiunea Rostovului, în Crimeea etc., rezultă de asemenea că pe acele meleaguri acești oieri foloseau în sens profesional, adică pentru a indica ocupația lor pastorală, tot termenul *mocan*, deși acolo numărul celor care în satele de baștină se autodenumeau *mocani* era destul de mic.

Din toate datele etnografice expuse mai sus rezultă cu certitudine că denumirea de *mocan* în păstoritul romînesc a avut aria geografică de răspîndire mult mai întinsă decît celelalte denumiri, că sensul său cel mai răspîndit a fost cel profesional, de crescător de animale transhumant, că aceasta își are explicația în dezvoltarea deosebită pe care o căpătase economia pastorală a acelor grupe care foloseau termenul *mocan* ca autodenumire, adică a mocanilor bîrsani tocmai din perioada cînd acest termen este atestat documentar (din secolul al XVIII-lea).

Este locul să ne oprim mai pe larg și asupra înțelesurilor pe care le-a avut cuvîntul *mocan* în diferite perioade și la această grupă a mocanilor bîrsani. La păstorii transhumanți din Țara Bîrsei cuvîntul *mocan* avea mai multe sensuri. Ei foloseau acest termen pentru a-și preciza ocupația lor de păstori transhumanți și se considerau ca atare *mocani*, adică crescători de animale. Mocanii săceleni, prin această autodenumire, se delimitau cu strictețe de restul populației de agricultori din toată Țara Bîrsei. Față de alte grupe de populație, săcelenii foloseau cuvîntul *mocan* pentru a-și indica ocupația lor, dar este interesant de reținut că ei nu denumeau cu acest termen, în sensul menționat, alte grupe de păstori transhumanți. Prin urmare, pentru oierul transhumant bîrsan, *mocan* indica în primul rînd apartenența sa la comunitatea respectivă pastorală.

După cum am putut stabili în cursul cercetărilor de teren, denumirea de mocan a avut la oierii transhumanți din Țara Bîrsei și din Brețcu și Covasna și o altă semnificație, și anume semnificație socială.

În mențiunile documentare din secolul al XVIII-lea, *mocan* apare ca o numire dată oierilor transhumanți din Țara Bîrsei fără a indica vreo stare socială. Este semnificativ, credem, următorul exemplu : în 1790 un locuitor din Bran, plîngîndu-se magistratului din Brașov, arată că el a slujit în Țara Romînească *păzind oi*, deoarece „aceasta este hrana noastră *mocănească*"[51]. Deci un simplu cioban slujind la oi la păstorii transhumanți se considera ca făcînd parte din mocani. Menționăm că mocanii săceleni au angajat la turmele lor aflate în Țara Romînească și Dobrogea mai ales ciobani din satele Branului[52].

---

[48] Iosef Macůrek, *Valaši v západnich Karpatech v 15 — 18 stoleti*, Ostrava, 1959, p. 99 și urm.

[49] Silviu Dragomir, *Vlahii din nordul Peninsulei Balcanice în evul mediu*, Editura Academiei R.P.R., 1959, p. 123—124.

[50] Gunda Béla, *Ergebnisse, Probleme, Aufgaben*, „Viehzucht und Hirtenleben in Ostmitteleuropa", Budapest, 1961, p. 9.

În interiorul comunității pastorale săcelene, oierii considerau drept *mocani* numai pe *marii tîrlași*, adică pe crescătorii de animale bogați. Ei cunoșteau cu precizie delimitarea între cei bogați— *mocanii* și cei care erau numai *ciobani*, adică slujeau la *mocani*. După expresia plastică a locuitorilor din satele săcelene, consemnată în cursul cercetărilor de teren, „mocan sărac nu poate fi". Rămîne de stabilit deci cînd anume a avut loc apariția semnificației sociale a termenului *mocan*. Încă în documentele de arhivă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, atunci cînd se vorbește de societatea săceleană, apare distincția între *mocani* și *ciobani*[53]. Uneori această stare de *fapt* este consemnată și în unele studii de la începutul secolului nostru, înțelegîndu-se prin mocani tocmai oierii înstăriți[54]. Autorii se mărginesc însă să consemneze starea de fapt fără a-i analiza cauzele. După cum atestă documentele de arhivă, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, și din rîndurile păstorilor transhumanți săceleni, a luat naștere clasa exploatatoare. La jumătatea secolului trecut, Ion Ionescu de la Brad împarte pe mocanii din Dobrogea chiar în trei clase : a celor bogați, puțini la număr, a acelora ce se unesc pentru ca să poată păstori și, cea mai numeroasă, a acelora care au un număr mai mic de oi și sînt jefuiți de toți[55]. Prin urmare, denumirea de *mocan* a căpătat la oierii săceleni semnificația socială în perioada de trecere de la epoca feudală la cea capitalistă, menținîndu-se în tot decursul epocii capitaliste. În prezent, cînd exploatarea omului de către om a fost lichidată în țara noastră, termenul *mocan* în sens social a încetat să mai fie folosit.

Acest sens social al cuvîntului *mocan* a suferit încă în secolul al XIX-lea și o anumită extensiune, și anume la crescătorii de animale din zonele învecinate cu cea a Săcelelor. Denumirea de *mocan* s-a extins în veacul trecut și asupra oierilor înstăriți care se ocupau cu păstoritul transhumant, originari însă din satele brănene. Acești oieri bogați, la rîndul lor, se considerau mocani ; restul, masa populației satelor brănene, a cărei ocupație era creșterea animalelor, dar care nu poseda un mare număr de animale, își spuneau *brăneni* sau *moroieni*, fără a se considera *mocani*. Sensul de *mocan*, sinonim cu *oier bogat*, îl găsim prezent și la brețcani și covăsneni, în dezvoltarea păstoritului cărora constatăm multe elemente comune cu dezvoltarea economiei pastorale la săceleni.

---

[51] Arhivele Statului Brașov, *Actele magistratului*, nr. 1006/1790, an. I.

[52] I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 89.

[53] Arhivele Statului Brașov, *fond Urbariale*, IV, 178.

[54] Moldován Gergely, *op. cit.*, p. 45.

[55] Victor Slăvescu, *Corespondența între Ion Ionescu de la Brad și Ion Ghica. 1846—1874.* „Academia Romînă, Studii și cercetări", LXVI, București, 1943, p. 125—126.

Încă un aspect al problemei ce necesită a fi reținut. După cum s-a precizat mai sus, termenul *mocan* este atestat încă de la începutul secolului al XVIII-lea. În secolul al XIX-lea sau, probabil, ceva mai înainte, acest termen a căpătat și un sens nou — social. În timp ce la comunitățile pastorale din Mărginimea Sibiului, Vaideeni, Novaci etc. termenul *ungurean* nu era folosit în interiorul comunității respective nici măcar în sens profesional, termenul *mocan* se uzita la oierii săceleni pentru a-și defini apartenența la un grup social, la o comunitate bine închegată, fiecare considerîndu-se ca parte integrantă a acestei comunități. Acesta este încă un argument în sprijinul tezei că denumirea de *mocan* la săceleni a avut un sens etnografic bine conturat, marcînd o grupă etnografică. Pe semne, inițial, denumirea de *mocan* a definit o grupă etnografică de populație și anume tocmai pe crescătorii de animale cunoscuți sub denumirea de *mocanii bîrsani*.

În ce măsură denumirea de *mocan* a avut într-un trecut mai îndepărtat și o accepțiune etnică, în stadiul actual al cercetărilor, cînd încă trebuie continuate studiile lingvistice asupra termenului, este greu de spus.

Aceasta necesită o cercetare minuțioasă în continuare, atît pe bază de date lingvistice, cît și istorice și etnografice.

## THE NOTION OF "MOCAN" IN RUMANIAN PASTORAL LIFE

On the basis of ethnographical material collected in field investigations and archive documents, and on linguistic and historical data, the author outlines the evolution of some denominations given to Rumanian transhumant shepherds, analysing the manner and area of distribution of these terms.

Among the general appelations awarded to the Rumanian migrating shepherd, the most widespread term is that of „*mocan*''. The monograph discusses the meaning given to this word in Rumania, apart from its pastoral significance, viz. apple-seller, seasonal farm labourer, or native of the Mocan region. The linguistic researches on the etimology of the word are likewise commented.

The study devotes particular attention to the evolution of the senses of the notion of *mocan* and its correlation to the names and nicknames of other groups of shepherds with which the term is associated.

The word *mocan* is recorded in documents at the beginning of the XVIII$^{th}$ century. According to the meaning awarded to this term, the author distinguishes two categories of Rumanian migrating shepherds: a) those who are identified by the name of *mocani*, both in their native villages and region as well as in the other parts of the country, and b) those who only in certain parts of the country are called *mocani*, meaning migrating shepherds, defining their trade as opposed to that of farm-labourers, and who in their native villages and region bear another name for their ethnographical identification.

The author, next, analyzes and compares the evolution of the terms *ungurean* and *mocan* pointing out the area în which the term *ungurean* has acquired also a professional significance, and where the term *mocan* means also Transylvanian.

The term *mocan* is adopted and utilized over so wide an area owing to the predominant role which the *Mocans* from the Bîrsa Land have played in the development of tranhumant shepherding. The Bîrsa *mocans* employ their name in their native region both as an etnographical identification and in the sense of cattle- and sheep-breeders.

The study further discusses the area of distribution of the terms *cioban*, *păcurar*, *mocan* (all meaning shepherd) and, based on historical and ethnographical data, explains the causes and limits of the distribution of these appellations. The term *Sibian* is likewise considered in its evolution.

The survey hence demonstrates that the term *mocan* bears a professional, social and ethnographical meaning.

# ACOMPANIAMENTUL TARAFURILOR NĂSĂUDENE*

GOTTFRIED HABENICHT

Profesionismul muzical a deschis o etapă nouă în practica muzicii instrumentale din Năsăud : pe de o parte el a însemnat o oarecare distanțare între un număr redus de executanți și masa „consumatoare'' de folclor, iar pe de altă parte a lărgit sfera împrumuturilor de melodii prin circulația instrumentiștilor respectivi. Totodată, încetățenirea unei formații instrumentale cu o componență bine stabilită și — legat de aceasta — a unui sistem armonic clar conturat de acompaniere, reprezintă bunuri cîștigate de profesionismul lăutăresc.

Formația lăutărească cea mai tipică în Năsăud este compusă dintr-o *vioară*, o *violă* (sau o a doua vioară) și un *contrabas* [1]. Aceste trei instrumente întrunesc în mod fericit cerințele organice ale unui ansamblu închegat, răspunzînd fiecare precumpănitor melodiei, armoniei sau ritmului. Formația poartă denumirea de „muzică'' [2], spre deosebire de orchestrele localurilor urbane, cărora li se spune „bandă'' [3].

*Vioara*, denumită în partea locului „ceteră'' [4], este instrumentul prin excelență melodic. De altfel, sarcina ei în cadrul formației este în primul rînd ***susținerea melodiei***. Ea a înlăturat de la joc și în general de la petreceri fluierul, răspunzînd unei etape noi în evoluția folclorului muzical. Perioada înlăturării fluierului de la amintitele ocazii pare să fie relativ recentă (respectiv a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul veacului nostru). ,,Amu s-o-nturnat toate; nu să mai zice cu trişca, în ceteră amu!'' spune bătrînul Petre Mureşan din Mocod [5]. Iar în anumite comune mai puţin accesibile (bunăoară Parva), instrumentul specific ocupaţiei păstoreşti a răsunat pînă în anii din urmă la jocul duminical, fiind înlocuit deci de abia acum de vioară [6]. Acordajul viorii este cel obişnuit; ,,cetera'' năsăudeană nu cunoaşte scordaturile.

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor al Academiei R.P.R., decembrie, 1963.

[1] i. 25319, Șanț—Năsăud, inf. Ianoș Dănilă, 32 ani și Căliment Căilean, 65 ani. Culeg. G. Habenicht, 1962.

Componența tarafului în Transilvania la începutul veacului trecut este redată în felul următor de autorul anonim al articolului „Geschichte der Musik in Siebenbürgen'' din „Allgemeine Musikalische Zeitung'', 16 (1814), nr. 47, col. 786—787'' : „... Bey ihren Banden waren ehedem höchstens Violinen, ein Violoncell, ein Cymbal, und manchmal auch eine, in der Mythologie den Waldgöttern zugetheilte Papagenopfeife anzutreffen : seit geraumer Zeit aber verlegen sie sich auf mehrere Blasinstrumente, besonders auf die Klarinette, welche den Cymbal und die Waldpfeife von ihren Banden verdrängt haben ...'' ( Este vorba de formațiile lăutarilor, nespecificîndu-se *unde* cîntă în această componență).

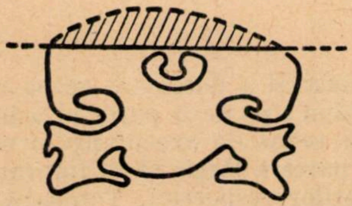
[2] i. 5071, Nimigea de Jos—Năsăud, inf. Sidor Teglaș, 36 ani, culeg. Ionescu—Pașcani, 1950.

[3] Idem.

[4] i. 4859, Șanț—Năsăud, inf. Filon Acu, culeg. T. Alexandru, 1935.

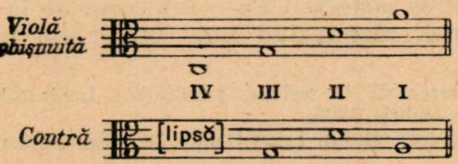
Fundalul *armonic* al formaţiei este realizat de *violă*. Denumirea locală a instrumentului este ,,braci'', ,,contră'' sau ,,contralaucă'' [7]. Faţă de violele obişnuite, muzicanţii populari au introdus două modificări esenţiale:

1. Prima constă în tăierea căluşului în aşa fel încît corzile să vină toate la acelaşi nivel [8]:



Prin această modificare, executantul capătă posibilitatea cîntării concomitente pe toate corzile, deci posibilitatea redării unor acorduri;

2. Cea de-a doua modificare se referă la acordaj, înlesnind digitaţia şi creînd posibilitatea executării unor acorduri în poziţie strînsă. Anume, se omite cea de-a 4-a coardă a violei obişnuite (do), iar prima coardă (la$^1$) se coboară cu o octavă (la). A patra coardă este omisă din motive practice: pe de o parte ea nu este necesară la executarea acordului de trei sunete, iar pe de altă parte credem că şi dificultăţile digitaţiei concomitente pe 4 corzi au contribuit la înlăturarea corzii ,,do''. Iată deci acordajul ,,contrei'' în raport cu viola obişnuită [9].



---

[5] i. 5042, Mocod—Năsăud, inf. Petre Mureşan, 67 ani, culeg. Fl. Comışel, 1950.

[6] i. 25316, Leşu—Năsăud, inf. Mihăilă Istrate, 58 ani, culeg. G. Habenicht, 1962.

[7] fişa de text mg. 552 i, Ilva Mică—Năsăud, inf. Leon Pintilei, 47 ani, culeg. C. Zamfir, 1955.

[8] i. 5077, Coşbuc—Năsăud, inf. Ion Ţincu, culeg. Ionescu — Paşcani, 1950.

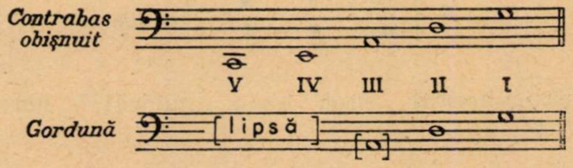
[9] Gottfried Habenicht, *Melodii de joc din Năsăud*, lucrare în manuscris, 1962/63, p. 25—26. Scordatura braciului în felul arătat a fost relevată deja de Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 189, 210—211 (exemplu muzical); apud T. Alexandru, *Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc*, ,,Muzica'', an. 10 (1960), nr. 9, p. 30.

Această scordatură este specifică zonei Năsăud, Mureş şi Cluj, avînd unele pătrunderi pînă în nordul Banatului[10].

Informatorii subliniază specificul folcloric rural al acestei scordaturi. Leon Pintilei din Ilva Mică spune de pildă că ,,...pentru tangouri, valţuri, iese tare frumos cu patru sîrme ; la ţărani nu iese frumos cu patru sîrme..."[11]; iar muzicantul Ion Ţincu din Coşbuc afirmă că patru strune se pot întîlni doar ,,la muzicanţii de restaurante, nu la sat..."[12].

Rolului prin excelenţă melodic al viorii şi celui predominant armonic al contrei se alătură caracterul ritmic al celui de-al treilea instrument al formaţiei, *contrabasul*, denumit în partea locului ,,gordună" sau ,,bas"[13]. Evidenţiind rolul de *subliniere ritmică* a instrumentului, gordunaşul Saicu Vitan din Nimigea afirmă că ,,Eu dau tactul..."[14], iar Căliment Căilean din Şanţ spune că ,,...cu gorduna au [jucătorii] mai mult năcaz, că dacă nu sună, sar pe el"...[15].

Pe contrabas se cîntă cu arcuşul obişnuit al instrumentului, tehnica de ciupire a corzilor fiind rar utilizată. Acordajul instrumentului este cel obişnuit în cvarte ascendente — păstrîndu-se însă numai 3 (sau 2) corzi mai înalte[16], tocmai din cauza rolului său puţin important din punct de vedere armonic sau melodic :



Avînd fiecare o individualitate pregnantă, cele trei instrumente se completează reciproc. De aceea, numita componenţă a tarafului este nu numai cea mai răspîndită, ci şi cea mai adecvată, răspunzînd cu un minim de mijloace unui complex întreg de imperative. Dintre alte formații întîlnite în cercetările de teren efectuate în Năsăud: vioară-braci, vioară singură, vioară-țambal-contrabas, vioară-vioară secundă-braci-contrabas, vioară-acordeon și vioară-acordeon-contrabas, reținem ultima, ea nealterînd profilul tarafului-tip (acordeonul înlocuind — cu acordurile lui de-a gata — braciul). De altfel, această formație cîștigă teren pe zi ce trece, devenind în momentul de față tipică pentru extremitatea sudică a zonei Năsăudului (valea Bîrgaelor [17]).

---

[10] Alexandru Tiberiu, *Vioara ca instrument muzical popular* ,,Revista de folclor", an. 2 (1957), nr. 3, p. 48.
Redăm aici detaliile bibliografice ale unor lucrări ce tratează probleme de armonie lăutărească (în ordine alfabetică): Alexandru Tiberiu, *Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc*, ,,Muzica", an. 9 (1959), nr. 3, p. 14—19 ; nr. 10, p. 20—25 ; nr. 12, p. 22—26 ; an. 10 (1960), nr. 3, p. 30—34 ; nr. 9, p. 29—34 ; nr. 10, p. 19—21 ; Avasi Béla, *A széki banda harmonizálása* (*Lajtha László gyüjtése és lejegyzése alapján*), Budapest, ,,Néprajzi értesitö", an. 36 (1954), p. 25—45 [cu rezumat francez] ; Bentoiu Pascal, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, ,,Muzica", an. 12 (1962), nr. 1, p. 13—21 ; nr. 8, p. 25—29 + 5 ex. muzicale ; an. 13 (1963), nr. 5, p. 11—15 ; Lajtha László, *Széki gyüjtes*, Budapest, Zenemükaiado, 1954, 363 p. (Népzenei monográfiák II). [Piesele nr. 1—29 în transcriere integrală, cu acompaniament] ; Ligeti György, *Egy Aradmegyei román együtes*, în Emlékkönyv Kodály Zoltán 70 születésnapjára ; szerkeztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, Akademiai Kiadó, 1953, p. 399—404.

[11] Vezi trimiterea nr. 7.

[12] Vezi trimiterea nr. 8.

[13] i. 25308, Leşu — Năsăud, inf. Nichita Zăgrean, 20 ani, anexă, p. 37. Culeg. G. Habenicht, 1962.

[14] Vezi trimiterea nr. 2.

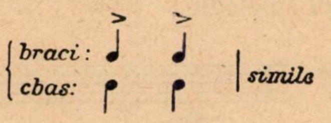
[15] Vezi i. 25319, citată la trimiterea nr. 1.

[16] Vezi trimiterea nr. 8.

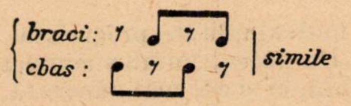
★

Deși braciul are în primul plan o funcție armonică, rolul lui ritmic — în strînsă cooperare cu basul — nu trebuie trecut cu vederea. În esență, formulele ritmice de acompaniament se pot reduce la două, respectiv trei [18]:

1. Acompaniamentul „mereu" (sau „lung");

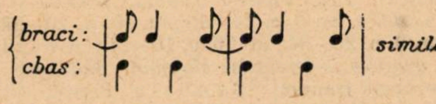
a


2. Acompaniamentul „rupt" (sau „îndărăt"), corespunzător „țiiturii nemțești" [19];

b


și un derivat al acestei formule;

3. Acompaniamentul „scurt"

c


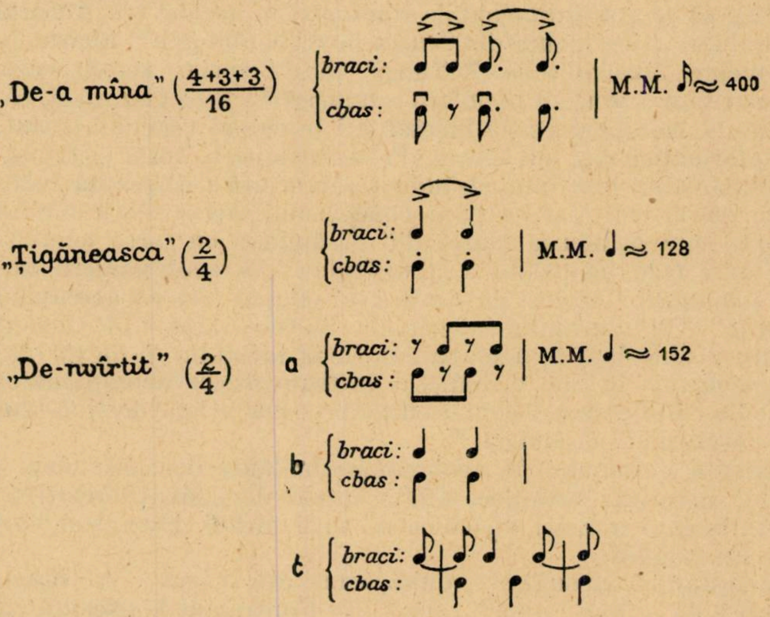
Jonglînd cu aceste posibilități, variindu-le și raportîndu-le la valori metronomice diferite, s-au creat tipare de acompaniament specifice fiecărui joc în parte. Iată formulele ritmice de acompaniament ale jocurilor de bază : De-a mîna, Ţigăneasca şi De-nvîrtit [20] :

---

[17] Componența diferită a tarafurilor după G. Habenicht, *lucr. cit.*, p. 40—43, indicate fiind acolo documentele respective din arhiva Institutului de etnografie și folclor.

[18] fișa mg. 552 ii, Ilva Mică—Năsăud, inf. Petre Ciobotaru, 72 ani și Leon Pintilei, 47 ani. Culeg V. Dosios — C. Zamfir — T. Jarda, 1955. Vezi și i. 25672, Sîngeorz-băi—Năsăud, inf. Ion Ciobotaru, 69 ani și Ion Moldovan, 19 ani. Culeg. G. Habenicht, 1963.

[19] Alexandru Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 102.



(Ultima formulă, „scurt", este de fapt specifică bărbuncului ; o dată cu asimilarea acestuia jocului De-nvîrtit, a fost preluat şi tiparul ritmic de acompaniament, ce-i drept — rar folosit).

Acompanierea unor melodii rubato nu intră în sfera preocupărilor lăutarilor năsăudeni, ei mărginindu-se doar la melodii în măsură, adică melodii de joc şi melodii „de strigat".

★

Ideea de subliniere ritmică a melodiei de joc formează de fapt elementul primordial al acompanierii. Armonia a survenit ulterior şi în forma în care este realizată de tarafurile năsăudene presupune un drum lung de evoluţie.

Fără îndoială că sistemul armonic de acompaniere pe care-l prezentăm în cele ce urmează s-a cristalizat şi desăvîrşit sub directa înrîurire a muzicii apusene [21]. Influenţa s-a exercitat desigur prin intermediul lăutarilor care răspundeau cerinţelor unui conglomerat de naţionalităţi cu muzici deosebite și cum numai Ardealul le prezenta [22]. Dacă tarafurile ardelene cîntau la începutul secolului trecut melodii maghiare sau săsești acompaniate pe baza unui concept armonic [23], se considera ca fiind împotriva firii să se trateze melodiile romînești în același fel. Autorul anonim al articolului „Geschichte der Musik in Siebenbürgen", apărut în 1814 în „Allgemeine Musikalische Zeitung" din Leipzig, accentuează această particularitate a muzicii populare romînești [24]. Este clar, deci, că sistemul armonic de acompaniere s-a încetățenit în cursul veacului trecut, ulterior datei informației mai sus citate. Pe de altă parte însă, sistemul armonic de acompaniere a tarafului năsăudean reprezintă și o treaptă relativ înaintată pe scara evoluției firești a conceptului. Acest lucru iese limpede în evidență, comparîndu-se materialul năsăudean cu piese acompaniate în sensul unei faze incipiente a „burdonării", a acompanierii melodiei în sensul exemplelor oferite de muzica de cimpoi sau cu acompaniamentul „zongorei" Maramureșului învecinat [25]. Saltul calitativ al concepției acordice este vizibil deja în acompaniamentul tarafului de la Covăsinț-Arad, dar dependența liniilor melodice a instrumentelor acompaniatoare, față de melodia viorii prime, îi conferă un aspect mai arhaic decît sistemul armonic al tarafurilor năsăudene [26].

---

[20] Vezi i. 25672, citată la trimiterea nr. 18.

[21] Alexandru Tiberiu, *Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc*, „Muzica", an. 9 (1959), nr. 12, p. 23 : „. . . Din ciocnirea formelor tradiţionale de bordunare, specifice muzicii noastre populare, cu muzica de obîrşie europeană pe mai multe voci, a început să se închege cu încetul un limbaj armonic propriu muzicii profesionale lăutăreşti. . .".

Esența sistemului de acompaniere a lăutarilor năsăudeni este gîndirea în succesiuni acordice, aflate într-o dependență relativă față de armonia latentă a liniei melodice a viorii prime. Este deci vorba de o gîndire funcțională.

Acordurile executate — după cum am văzut — la braci, poartă denumirea de „*hang*" „*ton*" „*acord*" [27]. Contralăul le execută cu destulă ușurință, utilizînd în mare măsură corzile libere și o digitație — datorită scordaturii specifice — simplă; în afara poziției prime, el cîntă cel mult încă în poziția jumătate [28]. Aceste fapte au drept consecință restrîngerea tonalităților comod abordabile (De la doi bemoli la trei diezi). Vom exemplifica mai jos modul tehnic de realizare al acordurilor, așa încît nu insistăm aici asupra problemei.

---

[22] Fenomenul este îndeobște cunoscut în Ardeal. Un exemplu elocvent ni-l oferă tarafurile din Nimigea de Jos—Năsăud, care comună însăși are o populație mixtă, romînă și maghiară; aceiași muzicanți cîntă atît la unii cît și la alții.

Bartók Béla, în a sa „Volksmusik der Rumänen von Maramureș" (München, Drei Masken-Verlag, 1923, p. XXIV), amintește această caracteristică a lăutarilor: „... er streift, infolge seines unsteten Temperaments umher, bringt allerlei fremde Musik heim, und mischt all dieses durcheinander, verziert es mit von Herrschaften abgelauschten, westeuropäischen Schnörkeln und spielt schließlich eine Tanzmusik, in der sich selbst Kenner der Volksmusik schwer zurechtfinden...". Iar Kódaly Zoltán (în *Die ungarische Volksmusik*, Budapesta, Corvina, 1956, p. 130) scrie: „... In den Händen der Zigeuner konnte sich so manches vermischen; spielen sie doch an manchen Orten, wie z.B. in der Bukovina, 4—5 verschiedenen Völkern zur Unterhaltung auf...".

[23] Vezi articolul citat la trimiterea 1, cele 4 pagini (nenumerotate) cu exemple muzicale care încheie nr. 47 („N. 6. Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung").

[24] Vezi articolul citat la trimiterea 1; an. 16 (1814), nr. 46, col. 767: „... [Die Musikanten], die es fast für einen Fehler zu halten scheinen, auch nur eine Stelle in einen Marsch einer Menuet oder einen andern Tanz all'Unisono zu Spielen, ihr ganzes harmonisches Talent aufgeben, sobald sie den Wallachen zu ihren Gesängen accompagnieren ...". Citatul se găsește și în Cocișiu Ilarion, *Un străin (anonim) despre muzica romînească la începutul secolului al XIX-lea*, „Revista de folclor", an. 1 (1956), nr. 1—2, p. 272; în Alexandru Tiberiu, *Instrumentele muzicale...*, *lucr. cit.*, p. 107 și același, *Armonie și polifonie...*, *lucr. cit.*, „Muzica", an. 9 (1959), nr. 12, p. 23.

[25] Alexandru Tiberiu, *Instrumentele muzicale ...*, *lucr. cit.*, p. 137.

[26] Bentoiu Pascal, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, I, „Muzica", an. 12 (1962), nr. 1, p. 13.

[27] a) Vezi trimiterea nr. 2; b) i. 5054, Poenile Zăgrii — Năsăud, inf. Simion Borulea, 46 ani, culeg. neindicat, 1950; c) vezi trimiterea nr. 8.

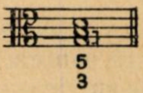
Cele mai obișnuite acorduri sînt cele majore, denumite „*întreg*" sau „*dur*" [29]. Deci acordul major construit bunăoară pe sol va purta denumirea de „*g întreg*". Cu acorduri majore se acompaniază majoritatea covîrșitoare a melodiilor — pînă și piese în minor.

Acordurile minore poartă denumirea de „*mol*".

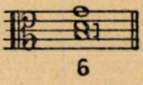
Acordurile de septimă de dominantă se numesc „*jumătate*", adăugîndu-se denumirea fundamentalei acordului în care se rezolvă. Deci „*jumătate de c*" este acordul major cu septimă construit pe sol, treapta a cincea a lui do major, în care se rezolvă.

Acordul este realizat de bracist fără ca să-și pună problema poziției acestuia. Stările diferite sînt — credem — o consecință a ușurinței diferite a digitației în cîntarea unui șir de acorduri; cu toate acestea, contralăii sînt conștienți de diferențele dintre acordurile în stare directă, răsturnarea întîi și a doua. Așa de pildă acordul major în stare directă are „*tonu jos întreg*" (adică terța mare este la bază), acordul în răsturnarea întîi are „*tonu jumătate jos*" (adică la bază este o terță mică), iar acordul de $\frac{6}{4}$ are „*tonu sus întreg*" (respectiv o terță mare este așezată sus în acord) [30]:

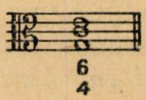
*„tonu jos întreg":*



*„tonu jumătate jos":*



*„tonu sus întreg":*



Baza gîndirii armonice a lăutarilor năsăudeni nu o constituie însă acordul în sine, ci *succesiunea de acorduri*, denumită de ei „fitigură" [31]. Muzicantul Simion Borulea din Poenile Zăgrii afirmă că în cadrul unei „fitiguri",... „tonurile să tălălesc..." [32], adică acordurile se succed firesc. Succesiunea pe deplin închegată de altfel — poate afla unele libertăți de natură improvizatorică, dependente de lungimea frazei acompaniate, nu însă la cadență, ci numai în interiorul ei [33]. Exemplificăm cîteva succesiuni de acorduri utilizate de lăutarii năsăudeni :

---

[28] Aceeași observație au făcut-o și alții, de pildă P. Bentoiu, *lucr. cit.*, III, „Muzica", an. 13 (1963), nr. 5, p. 13, punctul „1".

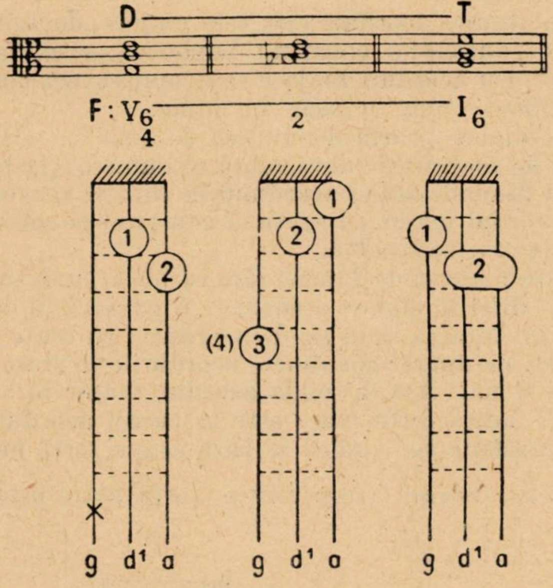
[29] Vezi trimiterea nr. 8.

[30] Vezi trimiterea nr. 27, punctul „b".

[31] Vezi trimiterea nr. 27, punctul „b".

[32] Vezi trimiterea nr. 27, punctul „b".

1. *Succesiunea D-T* (formula de cadență autentică) [34] :



În general se insistă asupra treptelor I și V (deci armonia de tonică și de dominantă), cea de subdominantă fiind în planul secund. Ca o generalitate : cadențele sînt toate autentice [35]. Legăturile dintre acorduri se realizează pe baza comunității unui sunet, așa încît foarte rar vom găsi relații de IV-V sau V-IV [36]. De altfel, relații interzise (ca ultima) sau paralelisme de octave sau cvinte nu deranjează lăutarul.

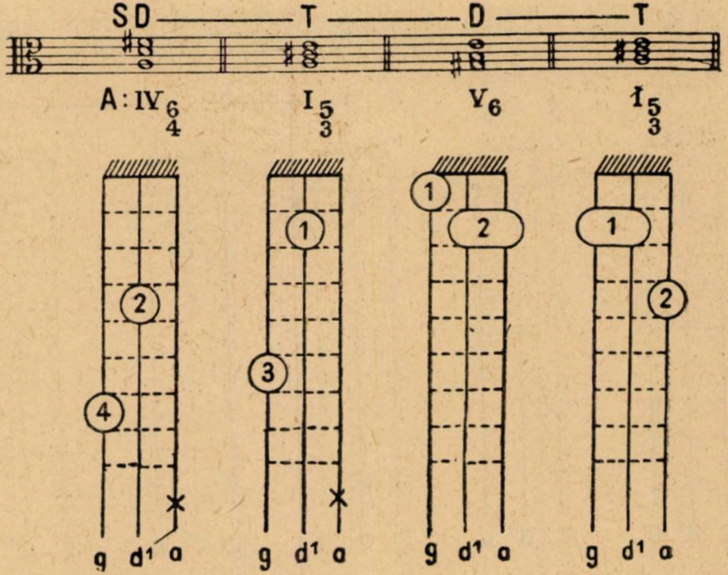
2. *Succesiunea SD-T-D-T* [37] (vezi primul exemplu de pe pag. 167). Aceasta este una dintre cele mai uzitate succesiuni, reprezentînd și o formulă candențială cunoscută din muzica clasică. Subliniem firescul realizării ei tehnice.

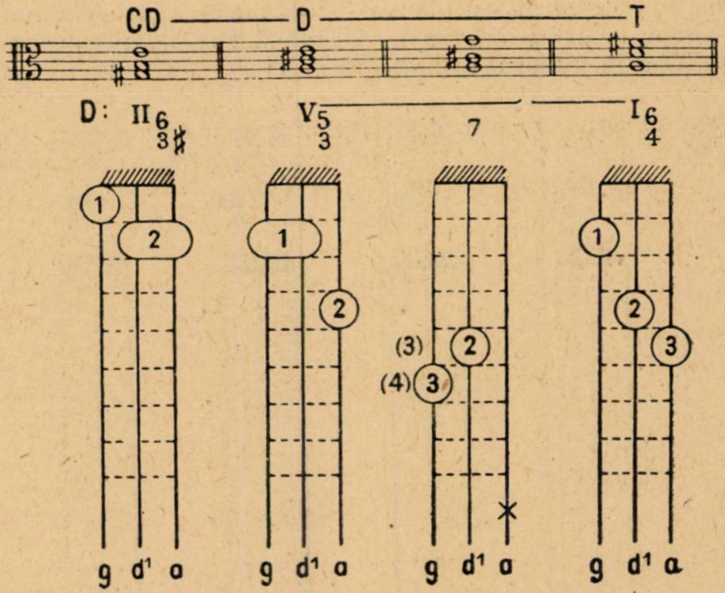
3. *Succesiunea CD* (*contradominantă*) *-D-T* [38] (vezi al doilea exemplu de pe pag. 167).

Treapta a doua apare în majoritatea cazurilor majoră prin urcarea treptei a 4-a.

---

[33] Bentoiu Pascal, *lucr. cit.*, III, „Muzica", an. 13 (1963), nr. 5, p. 13, punctul „i".
[34] Vezi trimiterea nr. 8.
[35] Bentoiu Pascal, *lucr. cit.*, I, „Muzica", an. 12 (1962), nr. 1, p. 14.
[36] Bentoiu Pascal, *lucr. cit.*, III, „Muzica", an. 13 (1963), nr. 5, p. 13, punctul „b".
[37] Vezi trimiterea nr. 27, punctul „b".
[38] Vezi trimiterea nr. 8.

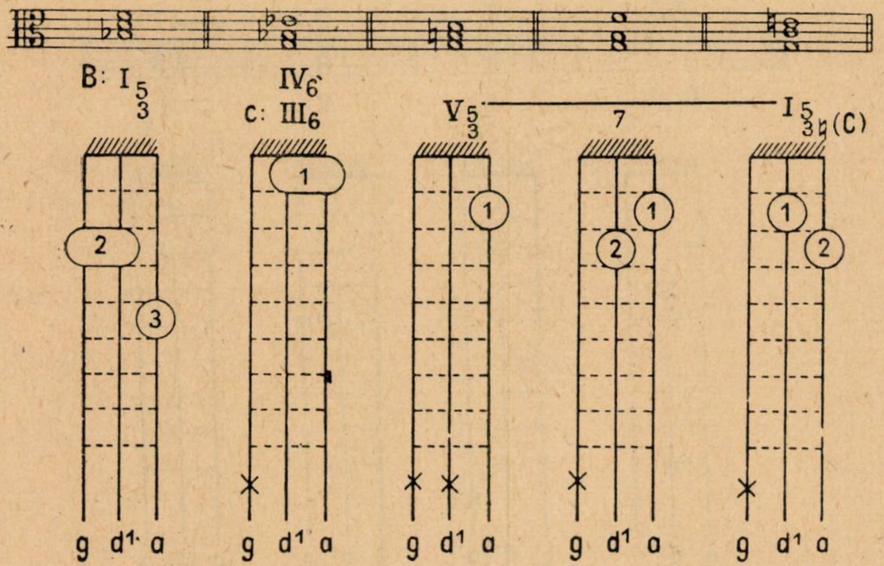

SD
T
D
T
A: IV6/4
I5/3
V6
I5/3
g d¹ a
g d¹ a
g d¹ a
g d¹ a


CD
D
T
D: II6/3♮
V5/3
7
I6/4
(3)
(4)
g d¹ a
g d¹ a
g d¹ a
g d¹ a

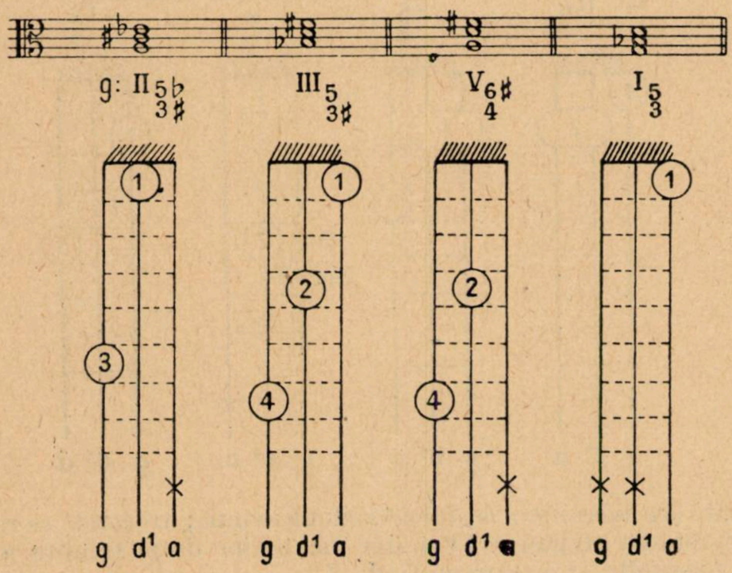
4. Iată şi o *succesiune modulată* la două cvinte ; trecerea se realizează prin interpretarea treptei a IV-a din Sib major drept treapta a III-a a *omonimei tonalității* spre care se tinde [39] :

---

[39] Vezi trimiterea nr. 27, punctul „b”.


B: I 5 3
IV6
C: III6
V 5 3
7
I 5 3♮ (C)
1
2
3
g d¹ a

5. Nu întotdeauna însă se poate remarca aceeaşi simplitate a armoniei. Uneori — e drept, destul de rar — acordurile apar cu anumite trepte alterate ; alteori se utilizează trepte pe care sînt construite acorduri mărite (treapta a III-a în minorul armonic) [40] :


g: II 5♭ 3♯
III 5 3♯
V 6♯ 4
I 5 3
1
2
3
4
g d¹ a

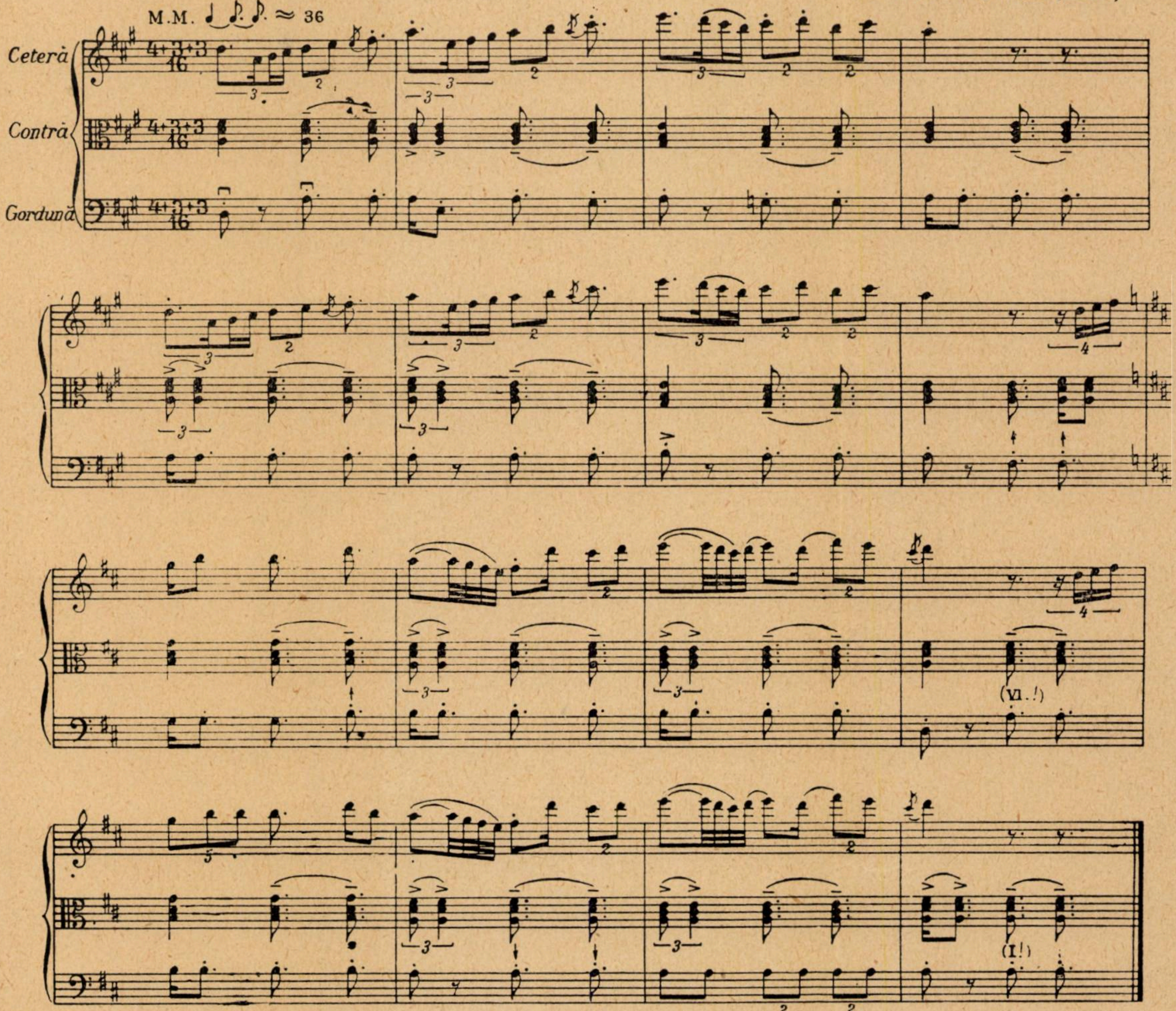
---

[40] Vezi trimiterea nr. 2 (inf. Ştefan Bordean).

# JOC: „P-A LUNGU"

*mg. 2572 c*
*culeg.: G. Habenicht, iunie 1962*
*tr.: G. Habenicht, 1962*

*Nimigea de jos- Năsăud- Cluj*
*inf.: Gh. Legradi, 35 ani (vioară)*
*Cioară Ardeleanu, 23 ani (contră)*
*Saicu Vitan, 63 ani (cbas.)*



Obs.: Transcrierea reprezintă o sinteză a 3 strofe melodice înregistrate astfel, încît la strofa melodică 2 să fie **braciul**, iar la a 3-a contrabasul în primul plan.

Informatorul este conştient de faptul că succesiunea este în minor. Într-adevăr, sîntem în sol minor armonic. Primul este un acord major (prin urcarea treptei a 4-a a scării) cu cvintă micşorată, construit pe treapta a II-a a lui sol minor, deci pe *la*. Caracterul de contradominantă al treptei secunde este de două ori subliniat: o dată prin *mi bemol* (constitutiv), care tinde firesc la *re*, şi apoi prin do diez cu aceeaşi tendinţă şi care şi majorizează acordul. Într-adevăr, treapta următoare care este atinsă este a cincea (acord major pe *Re*), acordul treptei a III-a (mărit!), fiind doar pasager şi fără funcţie propriu-zisă, (*si bemol* este o întîrziere în acordul de Re major). De aici se cadenţează apoi obişnuit V-I în sol minor.

Multe acorduri în răsturnări apar — datorită aportului contrabasului, care le cîntă fundamentalele — în stare directă. De la aceasta cunoaştem — după cum vom vedea — destule derogări, dat fiind şi rolul predominant ritmic al instrumentului [41].

Melodia este urmărită de „soţîi" (acompaniatori) doar în linii mari, generale. Raportul dintre vioară pe de o parte şi braci şi contrabas pe de altă parte este unul de dependenţă relativă sau — după cum explică un ceteraş : „...Cîte nu fac figuri înaintea contralăului şi gordunaşului..." [42].

★

În piesa pe care o vom analiza în cele ce urmează vom recunoaşte în sinteză o serie de elemente expuse mai sus. Melodia este de largă circulaţie (tipul melodic „Mîndra mea de astă vară"); ca joc o avem înregistrată din întreaga zonă a Năsăudului (Şanţ, Leşu, Josenii Bîrgăului, Salva, Poenile Zăgrii) [43]. Înregistrarea este documentară, făcută special pentru notarea acompaniamentului; transcrierea reprezintă o sinteză a 3 strofe melodice [44].

Jocul „P-a lungu" pe care l-am urmărit evoluează — spre deosebire de alte variante — modulant : prima frază (A-ul) este în La major, a doua (B-ul) în Re major. Funcţiunile acordurilor sînt identice în ambele fraze, schema succesiunii fiind SD-T-D-T.

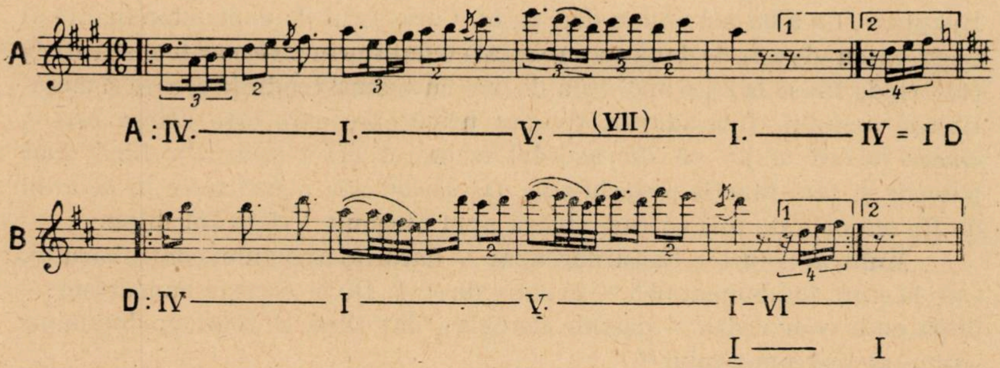
---

[41] Bentoiu Pascal, *lucr. cit.*, I, „Muzica", an. 12 (1962), nr. 1, p. 16 : „Contrabasul utilizează în cea mai mare parte a cazurilor treptele I—IV—V, corespunzătoare armoniilor pe care le întrebuinţează bracistul...". Această constatare nu este, după cîte am văzut, întru totul corespunzătoare stării de fapt din zona cercetată de noi. Arătăm aici că sistemul mai arhaic folosit de gordunaşul Saicu Vitan (care este un instrumentist apreciat în partea locului) este mai apropiat de faza burdonării decît de cel semnalat de Bentoiu.

[42] i. 10202, Poenile Zăgrii — Năsăud, inf. Simion Borulea, 46 ani, culeg. Fl. Comişel, 1950.

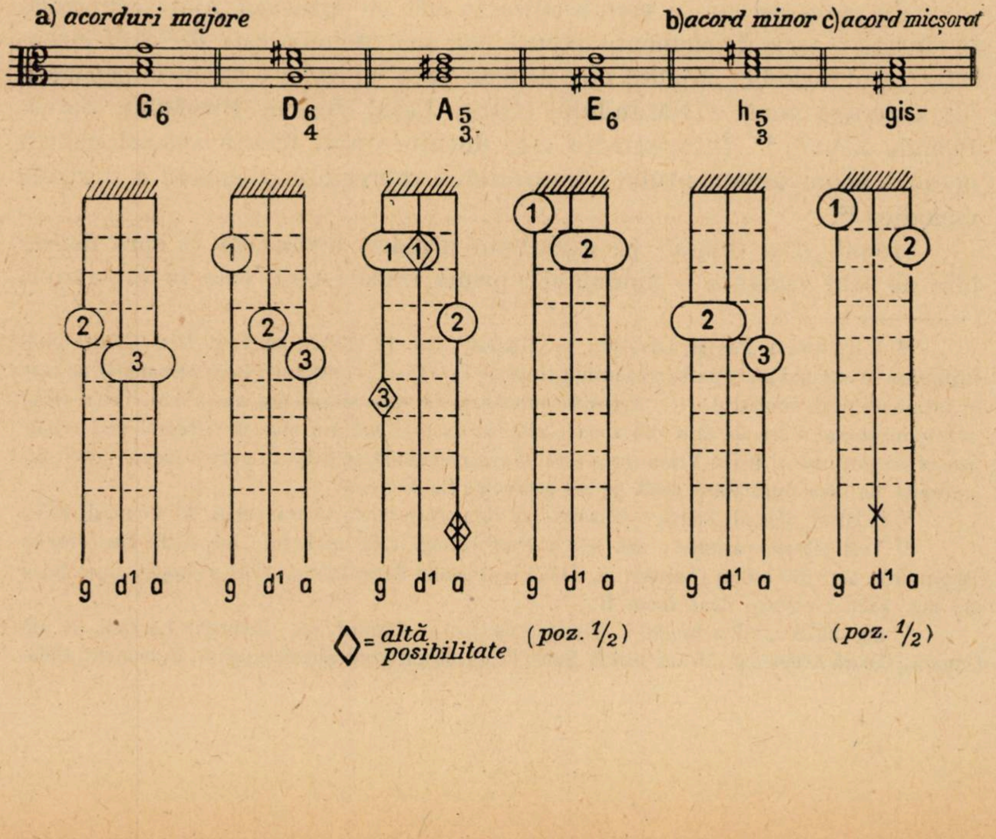
[43] Vezi piesele-variante : mg. 549 y (Şanţ); mg. 1233 c (Leşu); mg. 2539 1/a (Josenii Bîrgăului); mg. 163 c/Cluj (Salva); fg. 11711 a (Poenile Zăgrii); mg. 1234 p (Leşu), doar fraza B; mg. 1229 f (Leşu), doar fraza B.

[44] mg. 2572 c, „P-a lungu"; Nimigea de Jos — Năsăud, inf. Gheorghe Legradi, 35 ani (vioară), Cioară Ardeleanu, 23 ani (braci), Saicu Vitan, 63 ani (contrabas), culeg. G. Habenicht, 1963.


A
A : IV. I. V. (VII) I. IV = I D
B
D : IV I V. I - VI
I I

Toate acordurile sînt ale treptelor principale cu o singură excepţie, unde treapta a VI-a substituie acordul de tonică. Natura acordurilor se conturează pe cîte o măsură. Armonia este adecvată liniei melodice.

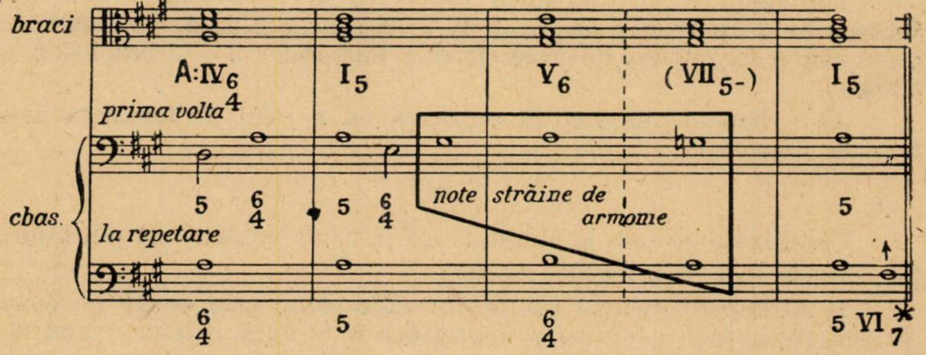
În total se utilizează şase acorduri diferite : 4 majore, unul minor şi unul micşorat. Iată aceste acorduri împreună cu imaginea realizării lor tehnice pe braci :


a) acorduri majore
b) acord minor c) acord micşorat
G6
D6 4
A5 3
E6
h5 3
gis-
g d1 a
g d1 a
g d1 a
g d1 a
g d1 a
g d1 a
◇ = altă posibilitate
(poz. 1/2)
(poz. 1/2)

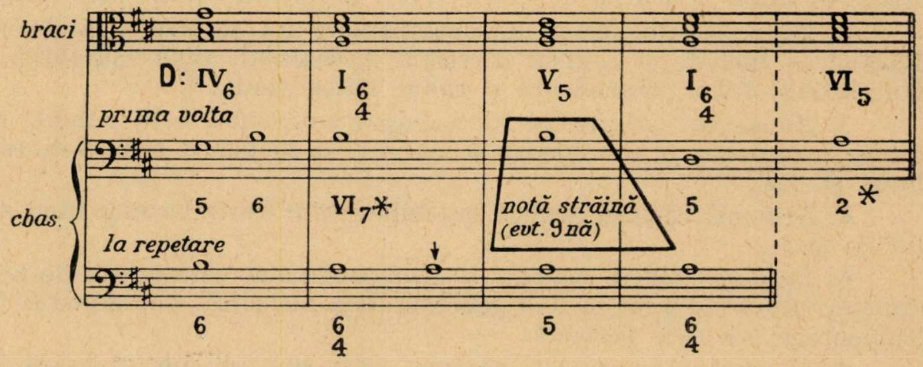
Se poate constata că nu numai acordurile în sine, dar și schimbarea acordurilor este realizată ușor.

Contrabasul joacă, din punct de vedere armonic, un rol minor. El insistă în special pe sunetul *la*, mersul lui melodic nefiind în majoritatea cazurilor concordant cu armonia. Am evidențiat în imaginea următoare notele străine de acord, cîntate de contrabas cît și eventualele armonii întîmplătoare, desigur negîndite de lăutar :

A

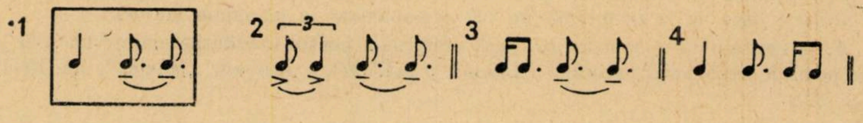

braci
A:IV6
prima volta 4
I5
V6
(VII5-)
I5
cbas.
5 6 4
la repetare
5 6 4
note străine de armonie
5
6 4
5
6 4
5 VI 7 *

B


braci
D: IV6
prima volta
I 6 4
V5
I 6 4
VI5
cbas.
5 6
la repetare
VI7*
notă străină (evt. 9nă)
5
2*
6
6 4
5
6 4

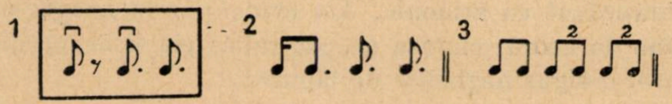
** = armonie întîmplătoare*

Ritmic, formulele se conturează — ca și armonic — pe cîte o măsură. Braciul cunoaște următoarea formulă de bază, plus alte 3 formule derivate :



Formula de bază este cîntată de 7 ori, nr. 2 de asemenea, iar numerele 3 şi 4 cîte o dată.

Contrabasul prezintă următoarea formulă de bază plus altele două :



Frecvenţa — de asemenea raportată la 16 măsuri — este următoarea : nr. 1 apare de 8 ori, nr. 2 de 7 ori şi nr. 3 o dată. Subliniem înrudirea atît a formulelor de bază cît şi a numerelor 2 — 3 braci — 2 contrabas.

Alte elemente de analiză muzicală nu ne sînt de imediată necesitate în expunere.

★

Concluziile pe care le putem trage în urma analizei cît şi a informaţiei directe pot fi rezumate astfel :

1. Acompaniamentul tarafurilor năsăudene este bazat pe concepţia funcţionalităţii acordice şi reprezintă o treaptă relativ avansată de evoluţie în scara sistemelor de acompaniere. El s-a încetăţenit în secolul trecut în urma influenţei muzicii apusene asupra lăutarilor profesionişti.

2. Zona acestui sistem de acompaniere nu se limitează doar la Năsăud, ci include şi centrul şi vestul Ardealului, fiind mărginită de Maramureş, Bihor, Hunedoara şi sudul Transilvaniei [45].

3. Elementul primordial al acompaniamentului este ritmul, clădit pe 2, respectiv 3, formule-tip şi realizate în cooperare strînsă de către braci şi bas.

4. Armonia cade în sarcina braciului, rolul contrabasului fiind destul de şters.

5. Raportul dintre melodie şi acompaniament este destul de labil, armonia urmărind doar în linii generale linia melodică. Coordonarea instrumentelor nu este perfectă.

6. Se preferă acordurile majore, care sînt precumpănitoare; de altfel se acompaniază pînă şi melodii minore în majorul omonim [46].

---

[45] Bentoiu Pascal, *lucr. cit.*, I, „Muzica", an. 12 (1962), nr. 1, p. 13.

[46] De asemenea găsim la Bentoiu aceeaşi observaţie asupra precumpănirii acordurilor majore cît şi a acompanierii unor melodii minore în major (*lucr. cit.*, III, „Muzica", an. 13 (1962), nr. 5, p. 13, punctul „h", trimiterea „41"). Vezi şi transcrierea piesei minore mg. 2572 e „De-nvîrtit" (aceleaşi date ca la trimiterea nr. 44) acompaniată în omonima majoră.

T. Alexandru se întreabă, dacă predilecţia pentru acordurile majore nu s-ar putea explica pe baza „rezonanţei naturale" (*Armonie şi polifonie*. . .,*lucr. cit.*, „Muzica", an. 10 (1960), nr. 3, p. 32).

7. Acordurile sînt în poziție strînsă și se realizează printr-un minim de efort în poziția 1 și 1/2, utilizînd din plin corzile libere și printr-o digitație simplă, posibilă datorită scordaturii specifice și a călușului modificat.

8. Acordurile se organizează în succesiuni firești, putînd fi lărgite în interior potrivit lungimii frazelor. De fapt, succesiunea de acorduri formează baza gîndirii armonice a lăutarilor năsăudeni.

9. Succesiunile-tip de acorduri au în vedere în primul rînd armonia tonicii și a dominantei și de abia apoi pe cea a subdominantei[47].

10. Accentul se pune pe treptele principale I — IV — V, urmînd apoi acordul major pe treapta a II-a (contradominantă).

11. Se preferă înlănțuirile acordurilor cu o notă comună, mai rare fiind legăturile nemijlocite între treptele IV și V.

12. Cadențarea se face autentică[48].

13. Muzicantul năsăudean nu este deranjat de paralelisme interzise (octave, cvinte) între voci sau de relații socotite greșite (de pildă V — IV)[49].

Am încercat să concentrăm în cele de mai sus cîteva observații asupra sistemului de acompaniere al lăutarilor năsăudeni. Cele spuse au arătat un bagaj relativ redus al mijloacelor tehnice de acompaniere, însă independent de acest aspect ținem să relevăm, ca fiind deosebit de grăitoare, atitudinea conștientă (în limitele arătate) a muzicantului popular în fața fenomenului armonizării.

## THE MUSICAL ACCOMPANIMENT OF THE NĂSĂUD FOLK BANDS

In comparison with other works studying the accompaniment of instrumental folk bands in Transylvania, the present study is not confined to a strictly technical analysis of the harmony and the arrangement of chords, but envisages the problem from a folklore standpoint, seeking to shed light upon the conception of the local musicians in musical accompaniment.

The manner of accompaniment, investigated by the author, is not confined to a restricted zone in North — Eastern Transylvania, but an integral part of a system used over a wide geographical area (specifically, the one bordered by the Maramureș, Bihor and Southern Transylvania). The author's keeping within limits of the Năsăud district is motivated by certain characteristic features peculiar to this region.

The study begins with a brief description of the typical musical formation in the region : a tune-playing violin, a viola with a straight cut bridge having only 3 chords tuned g-$d^1$-a, which is responsible for the

---

[47] Vezi trimiterea nr. 35.

[48] Pascal Bentoiu, *lucr. cit.*, III, „Muzica", an. 13 (1963), nr. 5, p. 13, punctul „f".

[49] Idem, punctul „k".

harmonic accompaniment and, finally, the double-bass, whose main role is to stress the rhythm.

The harmony is based upon a succession of chords, in most cases exclusively on the principal degrees. The harmony follows the tune only in its general lines. As minor chords are only rarely utilized by local musicians, the minor melodies are accompanied also in major. The double-bass in its turn follows the harmony only roughly, its main function being to mark the beat. The rhythmical patterns of accompaniment are few in number and are achieved jointly by the double-bass and the viola.

As an illustration of the above considerations, the author gives the full transcription of a dance whence certain conclusions have been drawn.

This paper was presented at the Scientific Session of the Institute of Ethnography and Folklore of the Academy of the R. P. R., held in December 1963.

# „VLĂDUȚ". O VARIANTĂ RECENTĂ A BALADEI „RADU VODĂ ȘI DRĂGAN"

AL. I. AMZULESCU

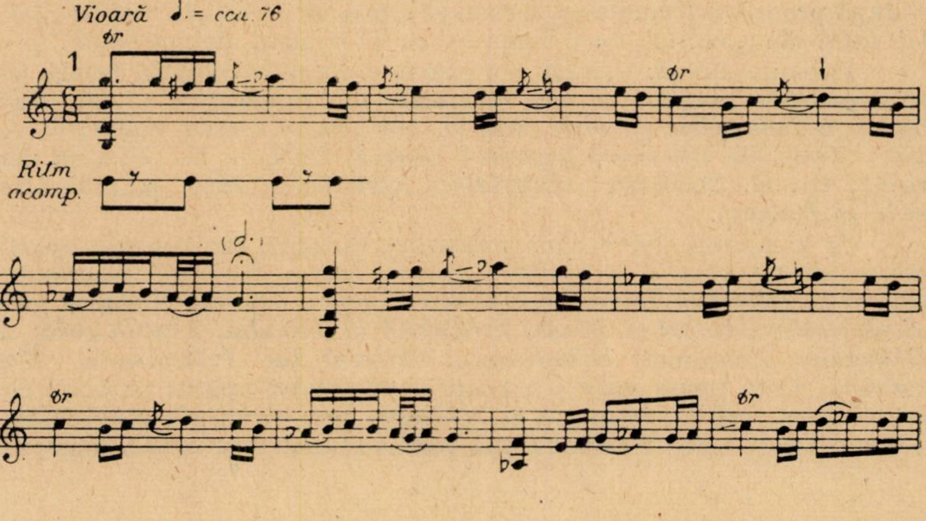
În cadrul cercetărilor întreprinse în Oltenia și Muntenia, începînd din anul 1950, pentru cunoașterea stadiului actual al evoluției cîntecelor bătrînești și culegerea de balade din circulația folclorică vie, s-au înregistrat în colecțiile Institutului de etnografie și folclor o seamă de piese rare, aflîndu-se într-o fază înaintată a procesului firesc de treptată părăsire și uitare care, în diverse grade de acuitate, apasă astăzi asupra întregului gen al cîntecului bătrînesc, de la o zonă folclorică la alta și de la o piesă a repertoriului tradițional la alta.

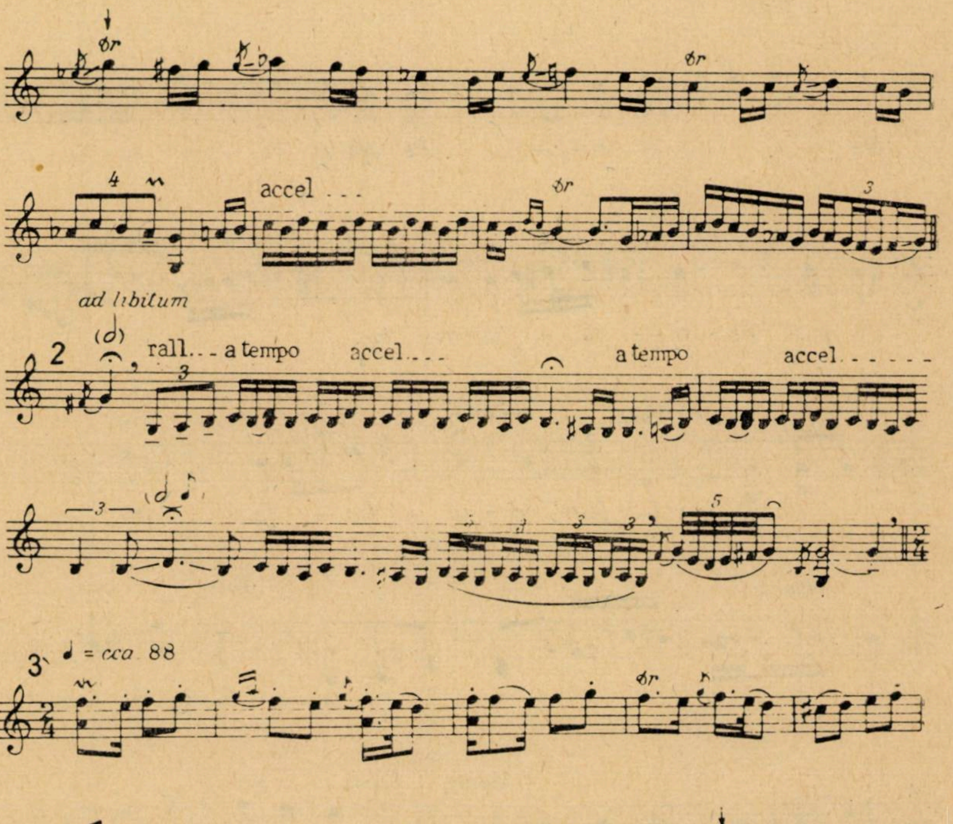
Printre cele mai rare și mai puțin cunoscute balade se numără „*Vlăduț*”, cules la 8 IV 1958 de la lăutarul Dumitru Candoi (Mic), în vîrstă de 47 ani, din Corabia. Cîntărețul, deținător al unui repertoriu destul de bogat de balade, pe care obișnuiește să le cînte încă, fiindu-i cerute la nunți în satele din zona Izbiceni — Cilieni („marginea Oltului” — după propria sa formulare), declară că a învățat și balada *Vlăduț* „to' de la” tatăl său („cîntîn', dacă ieram to' cu iel la masă, de mic copil!”).

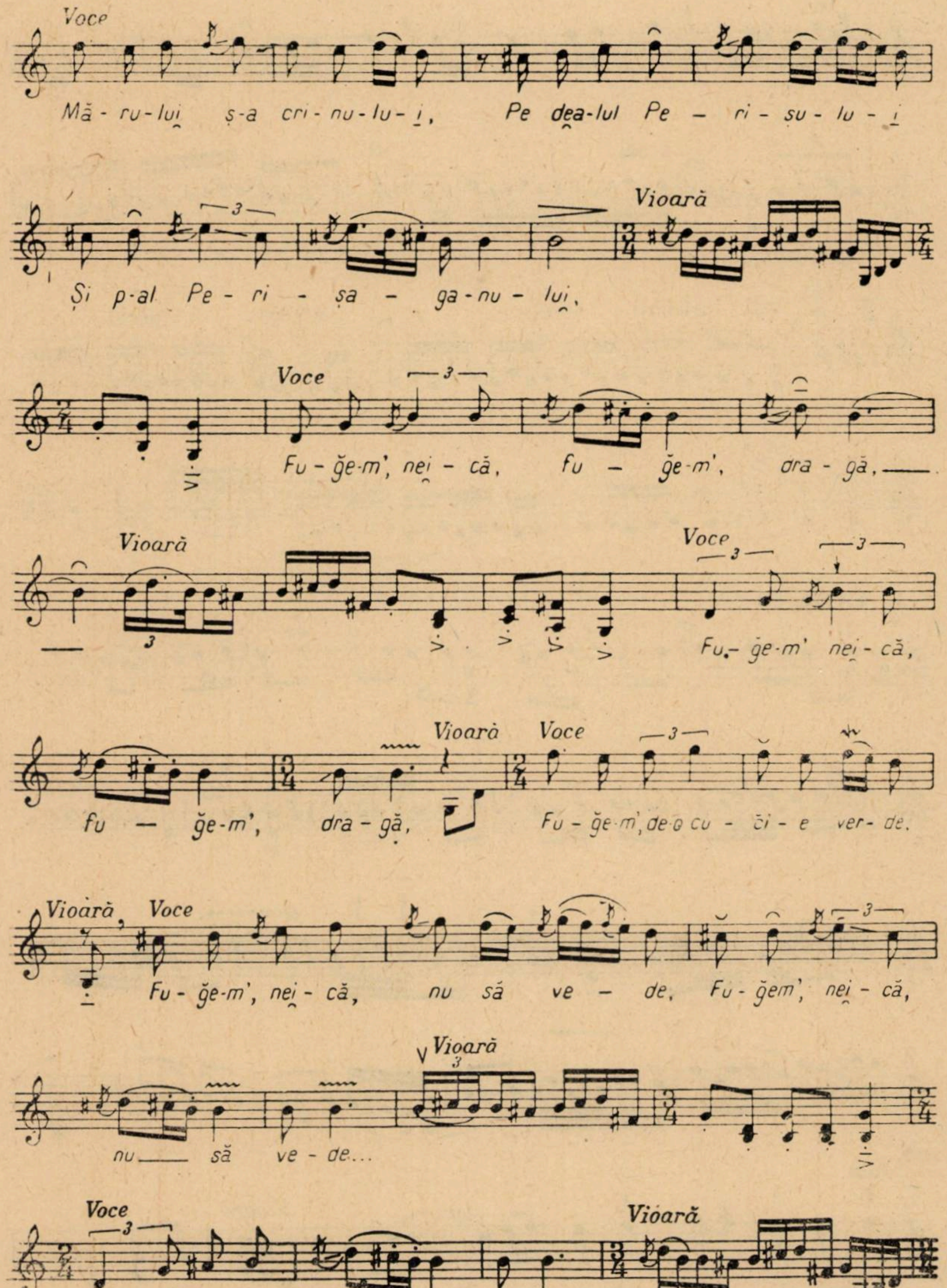
Varianta lui D. Candoi reprezintă o formă evoluată, locală, care se deosebește simțitor de cele cunoscute din publicații: At. M. Marienescu, *Balade culese și corese*, vol. II, 1867, p. 98 (*Radu Vodă*); G. Alexici: *Texte din literatura poporană romînă*, 1899, p. 23 (*Domnul Radu vodă*); Gr. G. Tocilescu: *Materialuri folkloristice*, 1900, p. 1234 (*Radu vodă și Drăgan*).

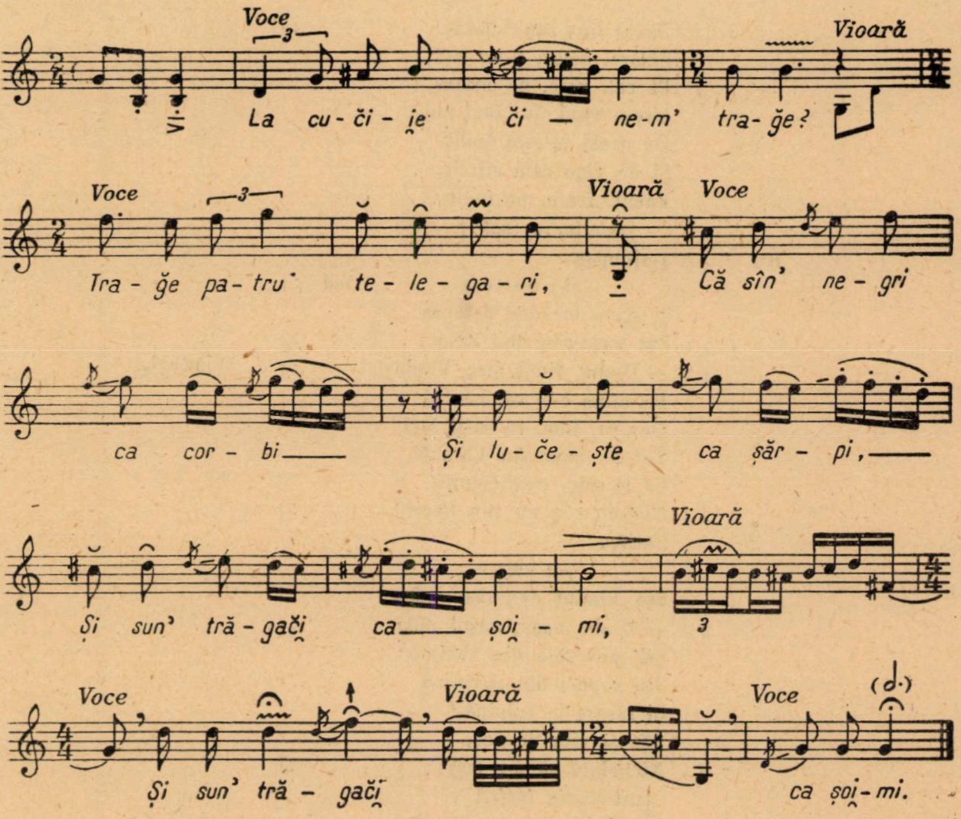
Ca și textele din vechile publicații, varianta din Corabia aparține categoriei tematice a baladelor „despre curtea feudală” înscriindu-se alături de *Dobrișan*, *Radu Calomfirescu*, *Vartici*, *Nourel și Calapod paharnicul*, *Dediu vornicul și Draga*, *Iordăchiță al Lupului*, *Vintilă vodă*, *Aga Bălăceanu*, *Constantin Brîncoveanu*, *Cîntecul lui Prîscoveanu*, *Mogoș vornicul*, *Enea vameș mare* ș. a., care la origine au apărut probabil chiar în preajma curților domnești și boierești, prin strădania cîntăreților și a lăutarilor de curte. Răsunetul îndepărtat al unui fapt istoric concret din prima jumătate a veacului al XVI-lea, care a alcătuit miezul inițial al subiectului baladei (vezi considerațiile din tratatul de *Istoria Romîniei*, vol. II, p. 664, privitoare la aceasta), se estompează tot mai mult în varianta lui D. Candoi, în care dispare cu totul însuşi numele lui Radu Vodă iar întreaga desfăşurare a subiectului deplasează accentul principal al interesului epic către domeniul faptelor senzaționale, din categoria tematică a baladelor domestice-nuvelistice. Aceasta este o dovadă în plus că supraviețuirea baladelor inspirate din viața de curte feudală este determinată de posibilitatea transformării subiectelor ,,despre curtea feudală'' şi adaptării acestora în limitele mentalității şi ale înțelesului maselor populare. Interesul omului din popor pentru un subiect preluat din tematica ,,de curte'' putea stărui nu atît în amintirea unor certe întîmplări petrecute în cadrul curții, cît în valoarea faptelor senzaționale — sau cu posibilități de interpretare şi de evoluție spre senzațional — din plăsmuirea originară a subiectului ,,despre curte''. În cazul de față, ceea ce a putut menține în circulația locală din zona Corabia cîntecul lui Vlăduț este desigur tocmai interpretarea şi transformarea subiectului originar, ca o dramă a relațiilor familiale între *fin* şi *naş* şi a ,,puterii'' blestemului de mamă — fenomene explicabile în limitele mentalității mistice, astăzi depăşite, a omului din popor. Relații asemănătoare apar şi în evoluția subiectului altor balade, ca *Vartici* şi *Aga Bălăceanu*. De altfel, evoluția către aspectul pregnant de dramă familială este evidentă pentru toate celelalte balade ,,despre curtea feudală''. Aceasta ne face să considerăm că întreg repertoriul de proveniență din preajma curții feudale, păstrat în circulație şi transformat în limitele gustului şi ale mentalității maselor, reprezintă, mai curînd decît balade ,,istorice'' şi ,,literatură feudală'' ca atare, o grupă aparte a baladelor domestice-nuvelistice.

În acelaşi fel, dar evoluînd către alte înțelesuri, considerăm că s-au putut petrece lucrurile şi cu alte balade, ca spre pildă *Corbea*, care şi aceasta a putut fi inițial o baladă ,,despre curte'', ,,hicleanul'' pretendent la domnie, întemnițat, apoi fugar, devenind cu vremea ,,haiduc''.

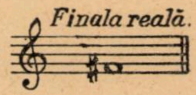



accel . . .
ad libitum
2
rall. . . a tempo
accel. . . .
a tempo
accel. . . . . .
3
♩ = cca 88
Voce
Vioară
Mă - ru - lui s-a cri - nu - lu - i, ___


Voce
Mă-ru-lui ș-a cri-nu-lu-i, Pe dea-lul Pe-ri-șu-lu-i
Și p-al Pe-ri-șa-ga-nu-lui,
Vioară
Voce
Fu-ğe-m', nei-că, fu-ğe-m', dra-gă,
Vioară
Voce
Fu-ğe-m' nei-că,
fu-ğe-m', dra-gă,
Vioară
Voce
Fu-ğe-m', de-o cu-či-e ver-de.
Vioară
Voce
Fu-ğe-m', nei-că, nu să ve-de, Fu-ğem', nei-că,
nu să ve-de...
Vioară
Voce
La cu-či-ie ți-ne-m' tra-ğe,
Vioară


Voce
Vioară
La cu-či-i̯e či — ne-m' tra-ğe?
Voce
Vioară
Voce
Tra-ğe pa-tru te-le-ga-ri,
Că sîn' ne-gri
ca cor-bi
Şi lu-če-şte ca şăr-pi,
Vioară
Şi sun' tră-gači̯ ca şoi̯-mi,
Voce
Vioară
Voce
Şi sun' tră-gači̯
ca şoi̯-mi.

Obs. : Vioara e acordată cu un semiton mai jos.
Vocea bărbătească (semitranspune la octava inferioară)


Finala reală.

A 1 a | : Mărului̯
ş-a crinului̯, : |
Pe dẹalul Perişului̯
Şi p-al Perişanului̯
| : Fuğe-m', nei̯că, fuğe-m', dragă, : |
Fuğe-m' dẹ-o cučie verde,
| : Fuğe-m', nei̯că, nu să vede ... : |
b | : La cuči̯e čine-m' trağe? : |
Trağe patru telegari̯,
Că sîn' negri ca corbi
Şi lučeşte ca şărpi
| : Şi sun' trăgači̯ ca şoi̯mi. : |
2 Catifẹa
ş-o viorẹa,
| : Da-n gọană, čine-i̯ gonẹa? : | *mă*$_2$
Cînd oi̯ ziče de arnici̯,

| : Săvai̯ finu-său̯ Vlăduţ, : |
Călare, nei̯că, p-un calĭ,
Pe cal, vere, pe cîrlanĭ,
I̯ese-n vară de činči̯ ani̯,
De ureki̯ m-este či̯ulit
Şi de vine cam stîrčit,
Făcut, frate, pe fuğit . . .
[*interludiu instr.*]
B 1 | : I̯-ajunğe̯a
și-i̯ întreče̯a *mă* : |
Şi sta-n loc de-i̯ aştepta.
| : Sta naşu-său̯ de-i̯ ziče̯a : : |
| : — D-aba, finul meu̯ Vlăduţī̯, : | . . . Vlăduţĭ$_2$.
Pă mine c-oi̯ să mă taī̯
Dar tu, fine, ca să-ţi̯ laşī̯
Tot pă naşu-tău̯ Vlăduţĭ,
Că i̯e mic, nepričeputĭ,
| : Niči̯-un rău̯ nu ţi̯-a făcut ! : |
2 Catife̯a
ş-o viore̯a,
Sta Vlăduţ de-i̯ răspunde̯a :
| : — D-aba naşu, naşul meū̯, : |
Ştii̯ poveste̯a dîn vekime :
Tai̯ copači̯ din rădăčină
Şi răsare la tulpină ?
Aşa şi viţa de naş,
| : Niči̯odată să n-o laşi̯ ! : |
[*interludiu instr.*]
C 1 a Sta Vlăduţ de-i̯ mai̯ ziče̯a : *mă*
— D-aba naşu, naşul meū̯,
| : Cînd ere̯a la nunta me̯a *mă* : |
Pe mine că mă luai̯,
Spuză-n čizme că-m′ băgai̯,
La vînar mi le băgai̯ ;
Lăutari că-i̯ ki̯emai̯,
Lăutari că-m′ cînta
b Şi i̯o, frate, că jucamĭ,
Spuza din čizme săre̯a,
Perişoru mi-l pîrle̯a,
Okişori mi-i̯ arde̯a,
Ţ-ăre̯a mai̯ mare jale̯a
De tinereţe̯a a me̯a !
2 | : Niči̯ atunči̯ nu mă lăsai̯, : |
| : Păru-n mînă mi-l strînğ̯aī̯, : |
'N gaura uşi-l băte̯aī̯,
Uşa cu mine umbla, *mă*
Ţ-ere̯a mai̯ mare jale̯a
| : De tinereţe̯a a me̯a ! : |

3 a | : Paloş din te̯acă trăge̯a, :| ... te̯acă-m'$_2$ ...
| : P-alde naşu-său̯ tăi̯a :| *mă*$_1$
Şi̯-acasă că să duče̯a,
b | : La gre̯a bo̯ală că-m' căde̯a, :|
| : Noo ani̯ că mi-i̯ zăče̯a; :| *mă*$_2$
Cîn' povîrnise pe zeče,
Că-i̯ sta inimi̯o̯ara reče
C-o fi altu, şi l-o-ntreče ...
4 | : Mai̯că-sa că să spera, :| ...spere̯a$_2$,
Mai̯că-sa şi mo̯aşe-sa, *mă*
D-o căruță că făče̯a, *mă*
La biserică-l duče̯a,
5 | : Cu i̯el la daruri̯ căde̯a. :|
În biserică-l băga,
Uşile că se-ncui̯a,
Grămătiči c-asurze̯a, *mă*
Făcliile că stinğe̯a,
De păcătos če i̯era,
Că ş-a tăi̯a' năşii̯a!
6 a Mai̯că-sa că să speri̯a,
Mai̯că-sa şi mo̯aşe-sa,
Preotul alăture̯a,
Pe braţe-l îmbrăţoşa *mă*
Şi̯-afară că mi-l scote̯a,
b | : Pe i̯arbă verde-l pune̯a, :|
Mai̯că-sa că-l judeca,
Sta, din gură de-i̯ ziče̯a: *mă*
| : — D-aba, fiul meu̯ Vlăduţî, :|
| : Noo ani̯ că mi̯-ai̯ zăcutî! :|
c Sta fiu-său̯, -i̯ răspunde̯a: *mă*
| : — Mai̯că, măi̯culiţa me̯a, *mă* :|
I̯o mi̯-am tăi̯a' năşii̯a
| : Dă mică copilăre̯a! :|
7 | : Mai̯că-sa cînd auze̯a, :|
Cu fiu-său̯ că vorbe̯a: *mă*
— D-aba, fiul meu̯ Vlăduţî,
Noo ani̯ că mi̯-ai̯ zăcutî,
Încă noo să mai̯ zači̯,
| : Bo̯ala, mai̯că, să ţ-o fači̯! :|
[*interludiu instr.*]
C 1 a | : Catife̯a
ş-o viore̯a, :|
| : Dară-ž Vlăduţ če-m' făče̯a? *mă* :|
Acasă că să trăğe̯a,
Trai̯sta la şold c-o luu̯a
b Ş-acolo că să duče̯a
Un' ş-a tăi̯a' năşii̯a
De mică copilăre̯a,
Care̯-a hai̯duči' cu i̯a ...

2 a | : O̯asele că e găsa :| ...găse̯a *mă*$_2$
Și o̯asele-l blestema, *mă*
De păcătos če i̯era ...
b Să vez′, Vlăduț če-m′ făče̯a?
| : O̯asele că le̯-aduna, :| *mă*$_2$
Cu vin roșu le strope̯a *mă*
Și trăğe̯a
de le-ngropa, *mă*
Da′ unde că le-ngropa? *mă*
La mînăstire̯a domne̯ască,
Pentru ca să pomene̯ască
| : La čistis ca-i̯ dumne̯avo̯astră! :|
3 | : Și, frate, s-o pomeni :|
Cî′ so̯arele-n čer va fi ...

(C.I.E.F., mg. 1375 a, inf. Dumitru Candoi (Mic), Corabia — Corabia — Oltenia, 8 IV 1958. Transcrierea muzicală Florin Georgescu).

# AȘEZĂRILE DE CĂLIVE LA AROMÎNII DIN ALBANIA

RADU OCTAVIAN MAIER

În cele ce urmează vom urmări o problemă de etnografie, dintre alte probleme studiate, legată de viața materială a aromînilor din Albania și anume așezările de călive, numite și mandre [1].

Dintre localitățile mai importante pentru studiul călivelor la aromîni sau ,,ciobani'', cum îi numesc cu un termen generic albanezii, trebuie pomenite : Kavaia, Ferica, Stancărbunara, Burova, Boboștița, Dișnița etc. Aceste localități pot fi împărțite în două grupe : într-o grupă în care călivele aromînilor sînt adevărate case, construite masiv din piatră și acoperite cu țiglă sau pietre și o altă grupă în care călivele aromînilor sînt construcții din materiale ușoare, avînd o formă conică și fiind piese transportabile dintr-o localitate într-alta, după nevoile păstorilor care le utilizează.

În cele ce urmează, vom prezenta grupa a doua de așezări de călive deoarece această grupă prezintă o importanță etnografică deosebită pentru studiul vieții și culturii materiale a aromînilor.

O așezare de călive rotunde este în general o așezare de păstori transhumanți. În peregrinările lor de la munte la cîmpie, păstorii aromîni își alcătuiesc aceste mici așezări de călive (între 20 — 40 de călive grupate împreună) în locurile prielnice, pentru îndeletnicirea lor, la iernat sau la vărat. Nota caracteristică a acestor așezări mici este tocmai mobilitatea lor : ele formează un fel de cătune care se demontează primăvara din zona de șes, se încarcă demontate pe cai și se duc la munte unde se remontează în locul potrivit. O dată cu mutarea cătunului de călive de la șes la munte, sau invers, se mută și ,,căliva școală'' cu învățătorul, care însoțește în transhumanță pe ciobanii aromîni. Din cauza acestei mobilități, așezările de călive nu au un plan de ansamblu sistematic, cu un centru, cu drumuri trasate etc. Așezarea lor este condiționată de un izvor de apă potabilă și de o formă de relief bine însorită. Ceva mai mult, la remontarea călivelor de la şes la munte sau invers se ţine seama, aproximativ, de vecinătăţi şi de rudenie, astfel încît topografic, într-o aşezare de călive, familiile de întovărăşiţi se grupează într-o parte sau în alta, după preferinţă.

---

[1] Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromîn*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1963, p. 654.

Unul din spectacolele cele mai interesante din viaţa păstorilor aromîni din Albania este demontarea şi montarea unei aşezări de călive; toată lumea este agitată, călivele se demontează în piese uşor transportabile, se încarcă pe cai şi satul porneşte în caravană.

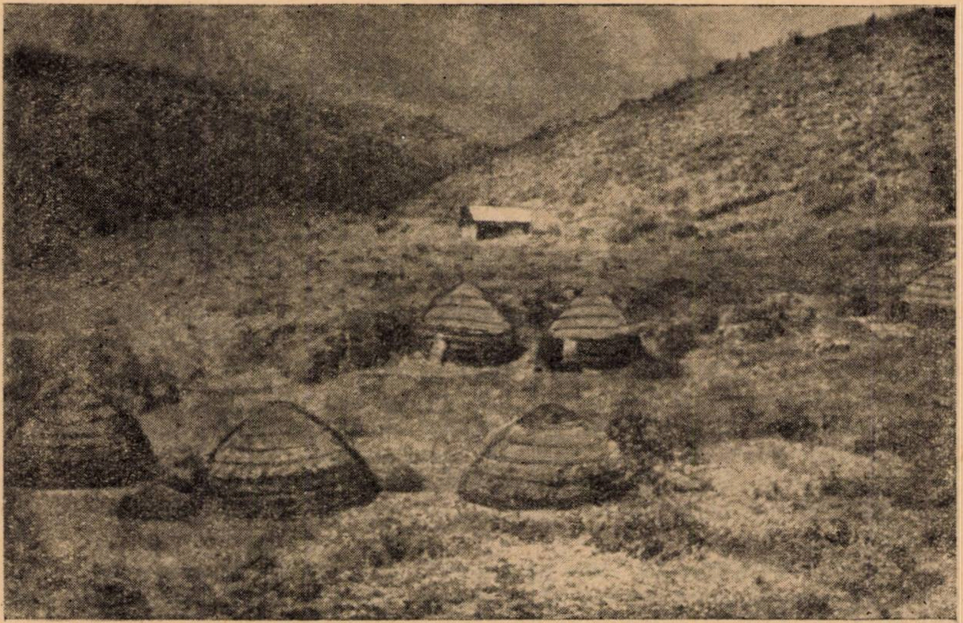


Fig. 1 — Vedere generală a unei aşezări de călive cu şcoala în faţă. R. P. Albania, 1960.

O localitate importantă de călive este aceea de la Burova, care are 47 de călive (fig. 1). Toate aceste călive sînt construite din materiale uşoare: pereţii din nuiele împletite din crenguţe de fag (fig. 2, 6), un schelet de lemn, paie pentru acoperiş. La înfăţişare, aceste călive par aidoma unor căpiţe de fîn puţin înalte. Călivele sînt în marea lor majoritate orientate spre sud, adică spre soare; ele nu au ferestre. Aerisirea şi pătrunderea luminii se face numai pe uşă, care rămîne tot timpul deschisă, zi şi noapte.

Călivele sînt destul de spaţioase. Au o singură încăpere cu diametrul de 3 — 5 m. Pereţii au o înălţime de circa 1,60 m şi în unele cazuri, chiar 2 m. Pereţii sînt construiţi dintr-un schelet de crengi groase, înfipte în pămînt în formă de cerc, crengi care se adună într-un mănunchi, ce serveşte la rîndul lui drept bază superioară a călivei, luînd astfel forma conică. Peste acest schelet longitudinal numit ,,*coastă*'' se aşază, începînd chiar de la faţa solului, partea transversală, care se numeşte ,,*custore*''. În felul acesta se întocmeşte definitiv scheletul călivei. Partea de jos e împletită din nuiele de fag şi se lipeşte pe dinăuntru cu lut. Pentru a asigura călivei un aspect frumos în interior, se aleg, din lemn de calitate superioară, nuiele drepte şi mlădioase. Scheletul este uneori făcut din mlădiţe de alun, crăpate în două şi modelate după dorinţă. În acest fel se formează pereţii asemănători cu cei ai unora din casele de la noi din ţară, ale romînilor, ce se construiau odinioară după acelaşi sistem, din nuiele lipite cu lut.

Acoperişul călivelor se face din straturi relativ subţiri de paie de grîu ori de secară, aşezate în mai multe rînduri, în spirală, de obicei 6 *rînduri — spirale*. Peste capetele paielor se pune cîte o mlădiţă de lemn care să le fixeze spre a nu fi luate de vînt. Paiele se curăţă de teci, ca şi cum ar fi pregătite pentru o împletitură artistică. Se urmăreşte să nu putrezească repede, să se scurgă mai bine apa, să se usuce mai repede şi ca fumul să iasă mai uşor printre ele. Ele sînt folosite mai mulţi ani la acoperirea călivei demontate vara şi remontate iarna. Pentru aceasta, acoperişul de paie se demontează mereu iar paiele acoperişului, legate în snopi şi transportate pe spinarea cailor sau asinilor la locurile de iernat, sînt reîntrebuinţate la acoperirea călivelor refăcute.

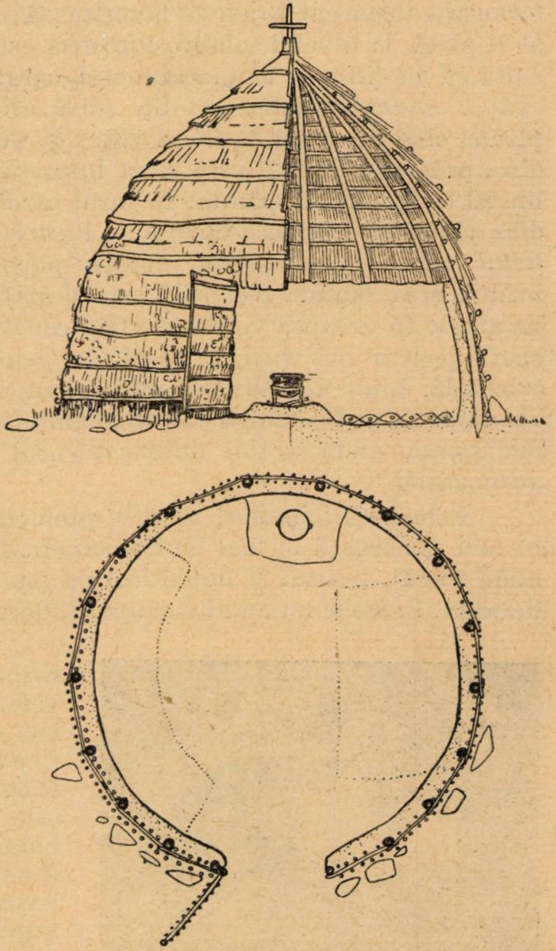


Fig. 2 — Planul unei călive la aromîni. R.P. Albania, 1960.

Desen de R. Pastior Capesius, după schiţa autorului

În călivele aromînilor transhumanţi nu lipseşte *tăciunarul*, care este o vatră liberă, special amenajată, aşezată pe diagonala uşii. La stînga uşii, în călivă, se află un ,,*patu*'' pe care se ţin ,,*strane*'', ,,*velinde*'', ,,*chilimi*'' ş. a.

În partea dreaptă a ușii călivei, înăuntru se află o ,,*spata*'', adică o rogojină pe care se culcă păstorii, iar la capătul patului se află cîteva perne care se numesc ,,*căpetinii*''. *Tăciunarul din călivă* este făcut din pietre lipite cu lut dispuse în formă rotundă, scobit ca un vas și mai ridicat decît solul colibei. Focul pe o astfel de vatră arde foarte bine, pentru că în vatră se formează un curent de aer ce favorizează arderea mai bine decît dacă vatra ar fi plată, la nivelul solului. Pirostria este puțin întrebuințată, ea e înlocuită cu un cîrlig de lemn sau metal, care se atîrnă deasupra vetrei pentru agățat *ceaunul*. Tăciunarul din călivă este întrebuințat numai în caz de ploaie, cînd nu se poate folosi vatra de afară, de lîngă călivă. Vatra liberă din apropierea călivei este și ea interesantă prin construcția ei : se face un fel de groapă în pămînt în jurul căreia se pun pietre pentru a împiedica vîntul să spulbere tăciunii. ,,*Pustrie*'' (pirostria) este nelipsită, ca și *țestul metalic* caracteristic pentru popoarele din peninsula Balcanică, întîlnit și la romîni. Nelipsită este și *amfora cu apă* din apropierea vetrei de afară. În dreapta vetrei se află, construită din crengi, un fel de banchetă pentru pus vasele. Vasele în general sînt metalice, de influență orientală. Lipit de călivă se află un suport, pe care fiecare familie ține *butoiașul cu apă* pe lîngă amforele amintite. Tot lîngă călivă se află și un mic șopron unde se ține harnașamentul și diverse alte lucruri necesare gospodăriei.

Femeile aromînilor, iscusite prelucrătoare de lînă, țin lîna în călivă în saci sau legată în mai multe *velinde*. Fetele rămîn de obicei la călivă, unde torsul, țesutul și împletitul cu andrele constituie îndeletnicirea lor de bază. Femeile nu au alte ocupații, decît gospodărirea la călive.

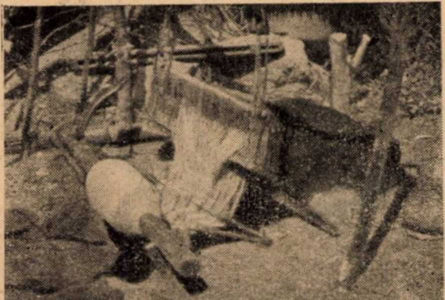


Fig. 3 – Războiul de țesut la aromîni. R. P. Albania, 1960.

Femeile și fetele lucrează la războaie în imediata apropiere a călivelor. Pentru *războiul de țesut* au un loc special amenajat într-o *groapă în pămînt*, asemenea argelei la romîni. Războiul de țesut, rudimentar (fig. 3), este simplu și ușor demontabil, se poate instala oriunde se mută căliva, fiind format din patru furci de lemn, bătute în cele patru colțuri ale gropii. Simplitatea lui se datorește modului de viață nestabil pe care îl duc aromînii. Un perete al gropii servește drept scaun pentru țesătoare. Femeia se așază pe marginea gropii, în care se află *călcătorii*. Țesăturile executate la acest război, asemănător cu argeaua noastră, sînt simple și înguste. Se țese mai mult în două ițe. Produsele muncii se numesc *velinde* și *chilimi*. Țesătura în genul pănurei sau dimiei e numită ,,*tîmbare*''. Din tîmbare se fac un fel de sumane cu glugă pentru ciobani și chiar haine. Culorile lînei sînt în general cele naturale. Aromînii preferă negrul, culoare după care le poţi recunoaşte portul naţional (fig. 4, 5, 6). De altfel, costumul aromînilor este deosebit de al celorlalţi locuitori din Albania.

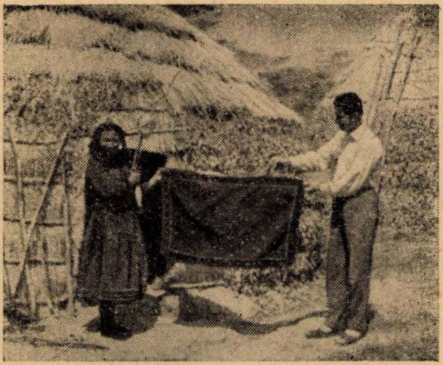


Fig. 4 — Piesă de port la aromînce. R. P. Albania, 1960.

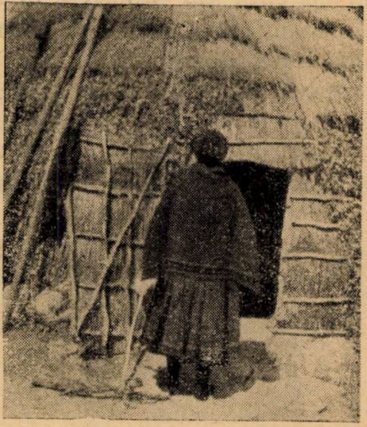


Fig. 5 — Piesă de port la aromînce. R. P. Albania, 1960.

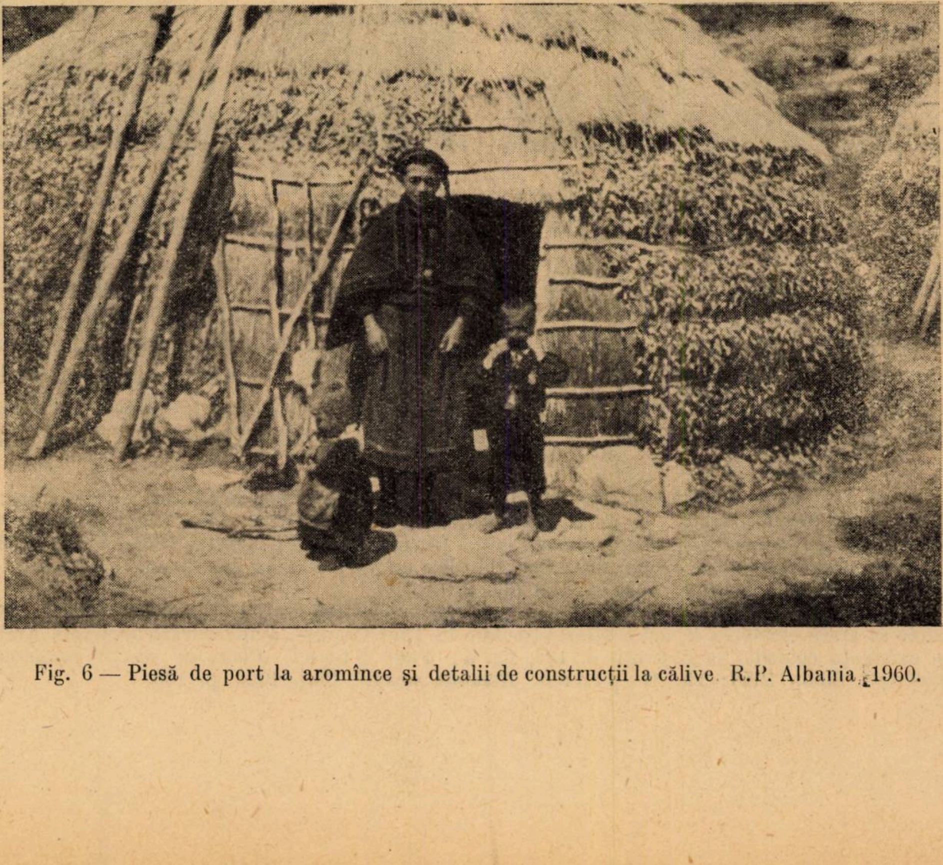


Fig. 6 — Piesă de port la aromînce şi detalii de construcţii la călive R.P. Albania, 1960.

Cu studiul călivelor la aromîni s-a ocupat în general Theodor Capidan [2] şi Tache Papahagi [3]. Theodor Capidan pomeneşte de două categorii de călive, unele pătrate şi altele rotunde, fără să le descrie în amănunţime, aşa cum am procedat în cazul de faţă. Călivele pătrate par a fi o formă evoluată a călivelor rotunde. Tache Papahagi, în albumul lui de *Imagini din etnografia romînă*, prezintă ilustraţia unor călive rotunde cu cîteva indicaţii. Cu studiul construcţiilor rotunde la romînii de pe teritoriul patriei noastre, ca şi la unele grupe de populaţie aromînească din Peninsula Balcanică s-au ocupat mai recent unii etnografi romîni care au făcut cercetări comparative între aceste construcţii circulare ale aromînilor şi cele romîneşti. Astfel, în cadrul Sesiunii ştiinţifice a „Centrului de cercetări antropologice", al Academiei R.P.R., din 1962, Romulus Vulcănescu a prezentat stînele rotunde la romîni ca fiind un tip de construcţii arhaice, proprii zonei etnografice carpato-balcanice, iar la lucrările Congresului al VI-lea de antropologie şi etnologie de la Paris, Paul Petrescu a prezentat casele circulare la romîni ca fiind de străveche tradiţie locală.

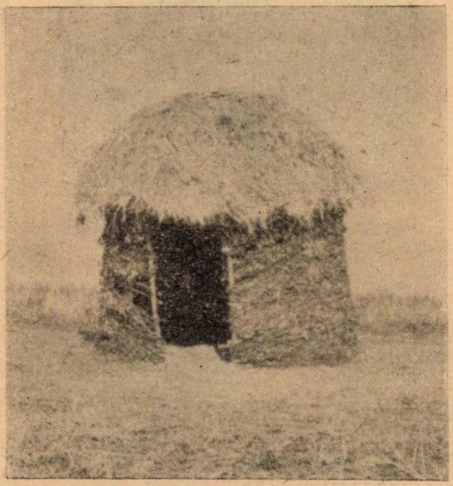


Fig. 7 — Colibă din Alba-Iulia, Regiunea Hunedoara

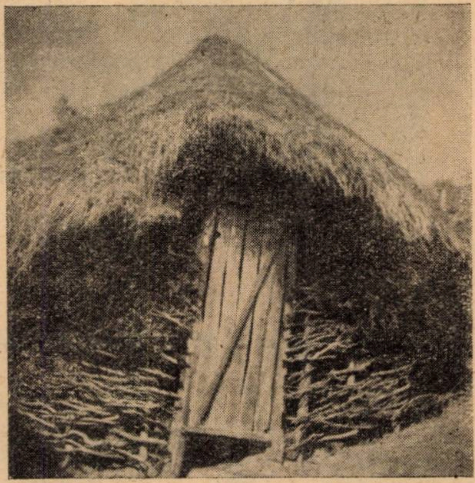


Fig. 8 — Colibă din Ighiu, Raionul Alba-Iulia, Regiunea Hunedoara.

---

[2] Th. Capidan aminteşte de călivele aromînilor, „călivele sînt făcute dintr-o singură încăpere de formă pătrată", în *Romînii nomazi*, Cluj, 1926, p. 100; vezi şi Vasil Marinov, *Die Schafzucht der nomadisierenden Karakotschanen in Bulgarien*, Budapesta, 1961, A.b., p. 153; Strandjanska ekspediţia 1955: Ark. Georghi Kajuharo, Narodna jilisna arhitectura v raionana strandja planina, Sofia p. 100, fig. 2.

[3] Tache Papahagi, *Images d'etnographie roumanie*, vol. 1, Bucureşti, 1928, p. 91, unde se arată existenţa la noi a stînei circulare în Ţara Oaşului, avînd durata unei veri. Arată şi existenţa colibelor la fîrşeroţi, p. 132, fig. a; Paul Stahl, *Planurile caselor romîneşti, ţărăneşti*, Sibiu, 1958; Th. Capidan, *Romînii nomazi*, Cluj, 1926, p. 100.

În lumina acestor materiale şi interpretări, mai vechi şi recente, asupra construcţiilor de tip rotund, putem socoti că între călivele aromînilor şi celelalte construcţii rotunde din ţara noastră (colibele de la Alba-Iulia, Hunedoara, colibele de pe Dealul Negru, din Oltenia etc.), (fig. 7, 8), există o legătură mai îndepărtată, care poate coborî pînă la începutul perioadei feudale, legătură de formă şi legătură de întrebuinţare. Asemănările tipologice persistă încă. Din punct de vedere funcţional, rostul acestor construcţii rotunde, de tipul călivelor, s-a schimbat cu timpul, datorită transformărilor social-economice şi schimbării destinaţiei lor în gospodăria sătească.

# ANALIZA STRUCTURII DANSULUI POPULAR ROMÎNESC

Pornind de la culegerea unui bogat material faptic (peste 2000 de jocuri), de la urmărirea aspectelor celor mai diverse ale realităţii folclorice, a proceselor şi fenomenelor proprii stadiului contemporan de dezvoltare a dansului popular, lucrările de specialitate realizate în cadrul Institutului de etnografie şi folclor urmăresc, ca unul din multiplele obiective de cercetare, determinarea corelaţiilor, a legăturilor multiple care se stabilesc între principalele laturi componente ale dansului, privit ca fenomen artistic.

În sfera acestor preocupări, studiul structurii dansurilor se înscrie ca una din problemele cele mai importante, în decursul anilor ea fiind abordată parţial în cadrul unor lucrări cu caracter monografic sau dezbateri teoretice.

Studiul de faţă nu urmăreşte soluţionarea problemelor complexe legate de analiza structurală a jocurilor ci, menţinîndu-se pe planul general teoretic, caută să precizeze pe de o parte unele aspecte încă insuficient clarificate, pe de altă parte să aducă o contribuţie personală, în special în ceea ce priveşte determinarea unităţilor de mişcare.

Înainte de a trece propriu-zis la discutarea acestor aspecte am dori să precizăm pe scurt ce anume se înţelege prin analiză structurală în cadrul dansului. Analiza structurală se referă la determinarea unităţilor de mişcare, a funcţionalităţii lor, precum şi la studierea relaţiilor care se stabilesc între aceste unităţi, în procesul realizării fenomenului artistic, dansul. Aşadar, studiul structurii jocului ne apropie de înţelegerea estetică a fenomenului folcloric, de descoperirea mecanismelor interne complexe care stau la baza procesului de creaţie. De asemenea, concluziile ce se desprind din această analiză reprezintă o contribuţie la determinarea tipologică a dansurilor, ele întregind datele obţinute din studierea complexului de viaţă, morfologiei şi stilului de execuţie al diferitelor dansuri.

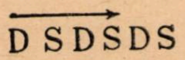
Din punct de vedere metodologic analiza structurală presupune în primul rînd determinarea şi totodată definirea tuturor unităţilor care compun un dans. În acest sens, problema terminologiei nu constă numai în a găsi o denumire noţiunilor, ci şi în precizarea conţinutului lor [1].

Descompunînd forma integrală a dansului în unităţile sale cele mai mici, reprezentate prin mişcări simple (pas, săritură, balans etc.), se ajunge la *elementul cinetic*. În cadrul dansului, elementul cinetic nu există în mod izolat, el putînd fi separat numai în vederea studiului. Elementul cinetic este compus însă din faze ce pot fi analizate teoretic separat (ex. săritura este compusă din : elan, desprindere, zbor, aterizare). Din punct de vedere funcţional el are calitatea ca prin unire cu alte elemente să formeze grupe de mişcări organic legate între ele (celule, motive).

---

[1] Stabilirea unităţilor de mişcare reprezintă o preocupare principală a specialiştilor coregrafi pe plan internaţional, ea urmînd a fi dezbătută în cadrul comisiei de dans C.I.M.P. la Conferinţa de la Budapesta din 1964. În legătură cu aceste probleme, în special referitor la terminologie, a comunicat şi prof. Vera Proca-Ciortea în cadrul conferinţei C.I.M.P. din anul acesta (Israel).

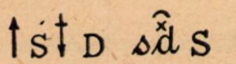
Uneori elementul cinetic, prin repetare identică (ex. săritură pe acelaşi picior) sau alternată (ex. mai mulţi paşi, sau alergare) nu formează unităţi calitativ superioare, ci doar cantitativ mai mari. În acest caz avem ceea ce putem denumi o unitate neorganică sau *succesiune de mişcări* :



(*Bătrîneasca Mitreni – r. Olteniţa*)

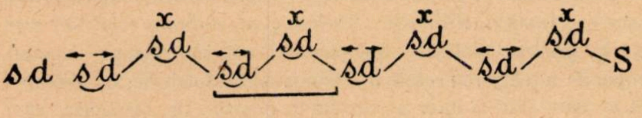
În cadrul jocului, succesiunea de mişcări poate avea rol introductiv, sau de legătură între două unităţi organice.

*Celula coregrafică* este prima unitate de mişcare care, în desfăşurarea vie a dansului, poate avea, în anumite condiţii, o oarecare independenţă. Ea este o entitate mică, formată din două-trei mişcări, avînd o anumită configuraţie (de ordin ritmic sau cinetic) şi care se grupează în jurul unui accent principal. Importantă din punct de vedere al analizei structurale este funcţionalitatea celulei coregrafice în cuprinsul dansului. Ea poate avea următoarele funcţiuni : 1) component al motivului :



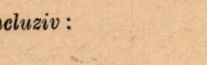
(*Peştişorul Bechet – Segarcea*)

În majoritatea cazurilor celulele nu au o importanţă egală în construcţia unui motiv. Astfel putem vorbi de celule *principale*, celule care reprezintă miezul motivului şi *complementare* care au un rol secundar. Celula principală conferă motivului individualitate şi participă la toate transformările structurale care se petrec în cadrul lui (această problemă o vom exemplifica atunci cînd vom vorbi despre motiv). 2) Legat de acest aspect este cea de-a doua funcţie a celulei şi anume cea de *amplificare sau completare* a unui motiv :



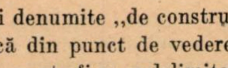
(*Joc ciobănesc, Dumbrava r. Topliţa*)

De asemenea celula poate avea rol de *introducere* în dans :



(*Hora Ploii, Mitreni – r. Olteniţa*)

sau 4) rol *concluziv* :



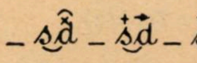
(*Murguleţul, Mitreni – r. Olteniţa*)

5) În unele figuri denumite ,,de construcţie celulară'', celula poate avea *funcţie de motiv.*

Chiar dacă din punct de vedere biomecanic celula coregrafică, realizînd echilibrul corpului în mişcare, poate fi uşor delimitată, ca unitate de mişcare ea este dependentă de elementele cu care se leagă.

Cea mai mică unitate a dansului, care exprimă o imagine artistică (coregrafică) este *motivul coregrafic*. El are o construcţie bine definită, în care mişcările stau în raporturi fixe între ele, avînd de cele mai multe ori două accente principale. Din aceste cauze, motivul coregrafic se fixează în conştiinţa dansatorului şi revine consecvent în cursul unui dans. Funcţia sa este ca prin anumite procedee de construcţie să realizeze unităţi coregrafice mai mari. În unele cazuri (dansuri de construcţie motivică) el poate înlocui figura.

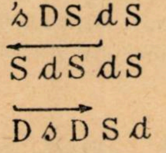
Din punct de vedere structural, cel mai simplu motiv este format din *4 elemente* cu o configuraţie plastică stabilă, avînd întotdeauna două accente. Pentru ca această unitate care se găseşte la graniţa între celulă şi motiv, să poată avea o calitate superioară celulei trebuie să conţină un element cu caracter concluziv care să organizeze această mică construcţie :



*(Brîuleţul, Bechet – r. Segarcea)*

Aşadar organizarea elementelor constitutive va fi în cazul exemplului dat : a b a c.

Următoarea categorie de motive, deosebit de caracteristice dansului romînesc, sînt *motivele indivizibile*. Ele sînt formate din două celule contopite, suportul lor ritmic fiind ritmul sincopat :

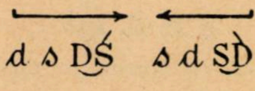


*(Brîu)*

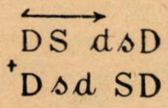
*(Învîrtită)*

*(Învîrtită)*

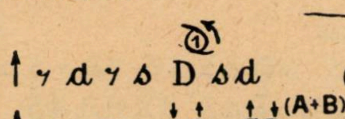
Din punct de vedere structural cele mai des întîlnite motive sînt motivele compuse, formate prin alăturarea a două celule diferite. În majoritate, aceste motive cuprind 5—6 sau mai multe elemente. Analiza structurală a motivului în acest caz, trebuie să ţină seama atît de coordonata plastică cît şi ritmică a mişcării. Putem observa astfel că un motiv compus este format din două celule care îşi păstrează aceeaşi bază ritmică, variind doar conţinutul plastic :



Acest exemplu din punct de vedere expresiv, este mai puţin pregnant decît motivele compuse prin varierea conţinutului ritmic :



Cu toate acestea, formula structurii motivelor din ambele categorii va fi A Av. Mult mai bine conturate sînt motivele compuse pe baza varierii ritmice şi plastice în acelaşi timp, adică ceea ce am putea nota A + B :

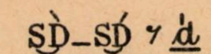


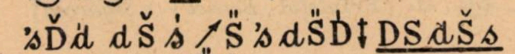
*(Purtata, Ciunga – r. Aiud)*

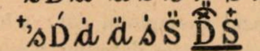
*(Şchioapa, Bechet – r Segarcea)*

În cuprinsul multor dansuri întîlnim motive cu dimensiuni mai mari, avînd o construcție particulară și care din punct de vedere al structurii compoziționale au o importanță deosebită, deoarece reprezintă procedee de creație proprii limbajului artistic coregrafic. Așadar, ținem să subliniem că principiile care stau la baza construcții acestor motive nu sînt aplicabile doar în cadrul categoriei respective, ci a tuturor unităților de mișcare ce compun un dans.

Unul din acestea este cel al *augmentării*, adică a alăturării organice la sfîrșitul unei unități de mișcare a unui element, celule, motiv (în cazul figurii) cu un contur plastic sau ritmic diferit și care astfel îmbogățește conținutul și deseori determină funcția respectivei unități. Întîlnim deci în structura jocurilor celule, motive sau figuri augmentate :

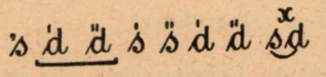

(Brîu, Dumbrava – r. Toplița)


(Hora ploii)

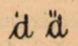

(Brîul, Mitreni – r. Oltenița)

În general, putem observa că unitățile augmentate au în cadrul jocului, datorită acestei caracteristici structurale, un rol concluziv.

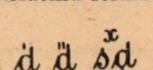
Din punct de vedere structural și totodată al expresivității artistice, de o importanță mai mare este procedeul *amplificării* interioare a unui motiv sau figuri. Pentru a putea analiza un motiv amplu este necesar să determinăm în primul rînd nucleul acestui motiv, adică celula sa principală. În cadrul acestui exemplu :


(Brîul, Sibiel – r. Sibiu)

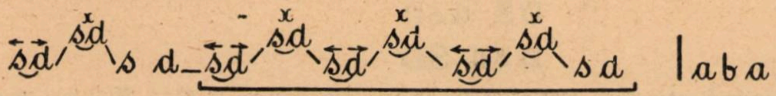
nucleul motivului este :



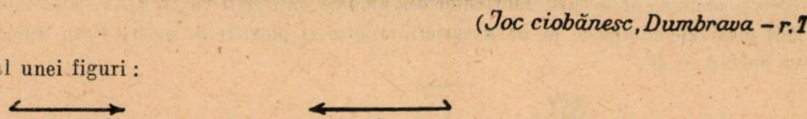
care se repetă alternativ de două ori. Refăcînd forma inițială a motivului el arată astfel :



Primul element (pasul ,,vîrf-toc'', are rol introductiv, fiind constant la toate dansurile cu contratimp sau cu ritm sincopat, iar ultimul element are un rol concluziv, dubla bătaie fiind de fapt celula principală, caracterizantă pentru motivul respectiv. Procedeul amplificării poate fi exemplificat și în cazul unui motiv :

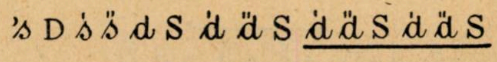

(Joc ciobănesc, Dumbrava – r. Topli

ca și al unei figuri :


(A AB BBBBB C)

(Țigăneasca, Mitreni – r. Oltenița)

Uneori motivul, poate prin repetarea unei celule constitutive să se amplifice şi exterior :



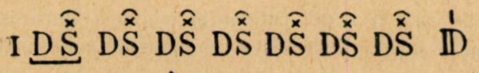
(Brîul, Mitreni – r. Oltenița)

Din punct de vedere funcțional, motivele, în raport cu locul pe care îl ocupă în cadrul figurii se împart în : motive *centrale*, motive *inițiale*, motive *finale* și motive *de legătură* sau *ornamentale*.

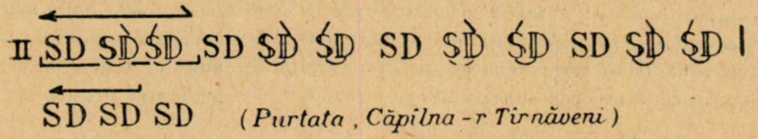
Motivele *centrale* conțin în materialul lor cinetic şi ritmic elementele caracterizante ale jocului respectiv, ele constituie nucleul figurilor din care fac parte și de cele mai multe ori au o mare frecvență. Motivele *inițiale* ca și cele *finale*, în general mai puțin frecvente, uneori pot lipsi și sînt subordonate motivului central. Pentru studiul structurii jocului, motivele finale au o importanță cu mult mai mare decît cele inițiale. Motivele de *legătură* sau *ornamentale* apar ca variații spontane, uneori şi ca unități constante dar cu rol structural secundar.

În cuprinsul dansului, *figura* constituie unitatea cea mai importantă din punct de vedere al exprimării artistice. Figura trebuie înțeleasă nu numai ca o sumă matematică a motivelor care o formează, ci ca o unitate superioară calitativ, expresia unui conținut de idei bine determinat (o figură prin repetare poate în foarte multe cazuri constitui un dans). Din punct de vedere al conținutului şi uneori dimensional, figura are corespondență cu fraza muzicală.

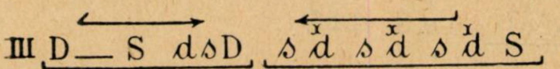
Dăm cîteva exemple de figuri :



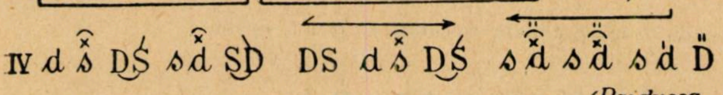
(Hațegana, Sibiel – r. Oltenița)



(Purtata, Căpîlna - r Tîrnăveni)



(Crăițele, Giubega)

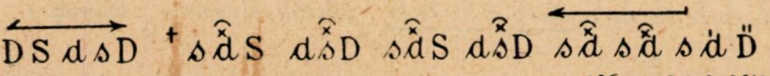


(Păidușca, Mitreni – r. Oltenița)

Cele două exemple de la început reprezintă cele mai simple figuri, prima fiind o figură de structură celulară, cea de-a doua de structură motivică, ambele realizate pe baza *repetării identice* a unității de bază. În figurile din această categorie nu se pot face delimitări interioare Din punct de vedere al raportului lor cu alte unități putem determina figuri de structură celulară sau motivică *închise*, în cazul în care se delimitează printr-un element sau celulă cu caracter concluziv (ca în figura I) și *deschise*, formă cu cea mai mică stabilitate în care figura se conturează prin simpla apariție a unei noi unități de mişcare (ex. figura a II-a).

În jocul popular romînesc, cele mai multe figuri au ca unitate de bază a structurii *perechea de motive*, fapt ce conferă o anumită simetrie în organizarea lor interioară (ex. fig. a III-a). În aceste cazuri, unul din motive poate fi *motivul de bază*, iar celălalt *derivat* : alteori însă putem întîlni două motive de bază alăturate.

Există de asemenea figuri cu o construcţie mai amplă, formate din minimum 3 motive care se structurează în raport cu motivul central:



(Muguleţul, Mitreni-r. Olteniţa)

Deseori motivul iniţial sau cel final pot lipsi, niciodată însă cel central. În schema structurală a jocului Haidăul (Aidul de sus), se observă următoarea particularitate:

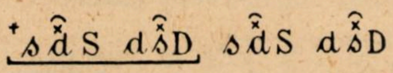
A B B C
A D D C
A E E C
A F F C

În acest caz motivul iniţial ca şi cel final reprezintă o constantă ce conferă unitate întregului joc, modificarea motivului central dînd individualitate fiecărei figuri în parte.

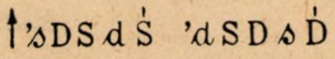
Deoarece pentru stabilirea unei tipologii structurale a dansului este de o primă importanţă cunoaşterea gradului de complexitate a diferitelor unităţi, figurile au fost grupate în două mari categorii: figuri *omogene*, formate dintr-o singură unitate prin repetare uniformă şi figuri *eterogene*, în construcţia cărora intră unităţi (celule sau motive) diferite.

Una dintre problemele cele mai dificile şi totodată pasionante pe care le ridică analiza structurală este cea a descifrării a numitor procedee, în virtutea cărora unităţile de mişcare se leagă coerent între ele, într-o perfectă logică artistică, creînd un anumit contur plastic şi ritmic specific limbajului *coregrafic*. Pentru a răspunde acestei probleme, deocamdată în linii mari, am axat cercetarea asupra jocurilor cu formă fixă din Oltenia şi regiunea Bucureşti.

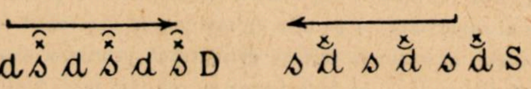
Procedeele concrete de legare a unităţilor de mişcare între ele se sistematizează în funcţie de cîteva principii compoziţionale cu caracter general şi care în creaţia coregrafică au o mare stabilitate. Cel mai frecvent este *principiul repetării*, în care imaginea coregrafică se conturează prin reluarea ideii de bază fie într-o formă identică, fie uşor variată din punct de vedere plastic, ca primă treaptă a variaţiei. Procedeele folosite în acest caz sînt: 1 — repetarea identică:



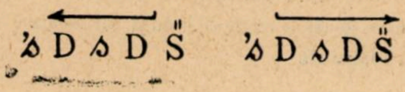
2 — repetarea alternată, adică aceeaşi unitate executată cu picior opus:



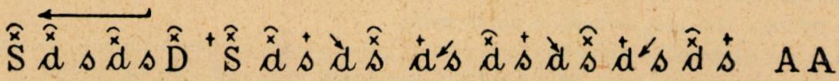
3 — repetarea simetrică, aceeaşi unitate este executată cu picior opus, în sens contrar:



4 — repetarea opusă reprezintă executarea unităţii respective cu acelaşi picior, însă în sens contrar:

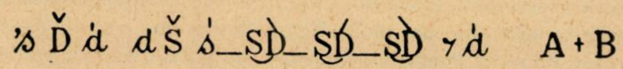


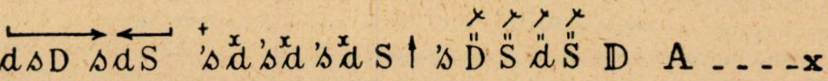
Cel de-al doilea principiu l-am putea denumi al *dezvoltării*. De data aceasta imaginea este prelucrată în sensul amplificării, a varierii ei, menţinîndu-se însă neschimbată ideea centrală, adică nucleul de bază al unităţii respective. Variaţia poate fi de ordin ritmic, de obicei divizarea ritmului de bază, sau de ordin cinetic. Acest procedeu îl putem nota A Av :



Facem aici observaţia că procedeul amplificării despre care am amintit anterior se situează la mijlocul drumului între repetare şi dezvoltare.

Un alt principiu care caracterizează unităţile eterogene este cel al *compunerii*. În acest caz, procedeul constă în alăturarea a două unităţi calitativ diferite (A + B). În jocurile cu caracter improvizatoric, de structură motivică, înlănţuirea prin compunere nu se reduce la două-trei motive, ci devine un procedeu unic. În acest caz, notăm procedeul prin A...X. Dăm cîteva exemple de compunere :





Folosind cu o mare inventivitate totalitatea procedeelor de construcţie ce fac parte din comoara de mijloace artistice tradiţionale, creatorul popular ajunge să dea jocurilor formele cele mai diverse, cele mai potrivite pentru a putea exprima pe deplin bogatul conţinut al acestei manifestări artistice.

Aşadar, în cadrul structurii dansului considerăm ca o latură importantă cercetarea formelor sale compoziţionale.

Înţelegînd folclorul ca un sistem în care pe diferite planuri elementele componente se corelează între ele, am putut observa pentru început o evidentă analogie între formele muzicale şi cele ale dansului. În funcţie însă de specificul creaţiei coregrafice, a modalităţilor sale de expresie, termenii care definesc anumite forme compoziţionale în dans nu vor putea avea un conţinut identic cu cel din muzică.

Dăm deocamdată primele observaţii asupra formelor compoziţionale ale dansului, rămînînd ca un viitor studiu axat pe această problemă să cerceteze aspectele particulare, diferenţiatoare ale formelor compoziţionale ale dansului.

Forma cea mai puţin dezvoltată, corespunzînd construcţiei simple a jocurilor am denumit-o *monopartită*. Aici includem jocurile ce cuprind o singură idee (temă), reprezentată printr-o figură sau motiv ce se repetă identic sau foarte puţin variat. Forma monopartită poate avea un aspect *închis*, figura din care constă fiind perfect conturată, sau *deschis*, în special în cazul construcţiilor motivice. Tot o formă monopartită este şi cea a jocurilor ce cuprind o introducere, întotdeauna cu mişcări foarte simple, ca un preambul, şi care se execută o singură dată la începutul jocului, reluîndu-se în continuare numai tema.

*Forma bipartită* cuprinde jocuri ce conţin două teme. Aceste teme pot fi reprezentate prin figuri ce aduc fiecare un conţinut propriu de idei şi care în cuprinsul dansului au aceeaşi greutate. Se observă faptul că unitatea creaţiei artistice presupune şi o anumită unitate a celor două teme, ce se bazează pe elemente comune : ritmice, cinetice sau stilistice. Astfel, de multe ori cea de-a doua temă apare ca dezvoltare a primei. O altă posibilitate, tot în cadrul formei bipartite este cea de introducere și temă. Înțelegem prin introducere o figură cu toate atributele ei dar care, de cele mai multe ori, nu conține elemente caracterizante pentru dansul respectiv. (Spre exemplu, pași comuni mai multor jocuri dintr-o anumită zonă.) Caracterul specific al jocului este dat de figura a II-a proprie fiecărui joc în parte.

*Forma tripartită* cuprinde trei teme care se succed și care păstrează anumite elemente comune. Dintre aceste trei teme, ce pot fi figuri sau uneori părți mai mari ale jocului, de obicei prima are un caracter expozițional. Un alt exemplu de formă tripartită o constituie jocurile al căror tipar este următorul : introducere, temă (nucleu central al jocului) și dezvoltarea temei.

O altă formă compozițională o constituie așa-numita formă *înlănțuită*. Jocurile care se încadrează acestei categorii cuprind un număr mai mare de două figuri ce decurg una din cealaltă, figuri ce nu sînt delimitate în general de cadențe finale, jocul în forma sa integrală neavînd propriu-zis un final, el reluîndu-se mereu dacapo, ca un perpetuum mobile. Forma înlănțuită este mai evidentă în cazul jocurilor cu suprapunere neconcordantă pe melodie ; în aceste cazuri sfîrșitul frazei muzicale nu impune o încheiere și figurii jocului.

Forma *cu refren* o întîlnim în multe din jocurile cu construcție dezvoltată sau amplă. Ea caracterizează jocurile formate din mai multe figuri, dintre care una revine mereu între celelalte. Este cazul unor Brîuri, a Ponturilor fecioreşti sau a Învîrtitei cu ponturi din Năsăud. Figura care reprezintă refrenul este de cele mai multe ori repetată într-o formă identică, în timp ce așa-zisul cuplet va cuprinde figuri ce aduc de fiecare dată elemente noi.

O altă formă compozițională proprie și jocului popular am putea-o denumi *temă cu variații*. Este vorba în acest caz de jocuri al căror conținut de idei este exprimat în prima figură pe care o denumim figură de bază. Pe parcursul desfășurării jocului, această figură este reluată cu amplificări sau modificări care pot fi : ritmice, cinetice, de evoluție în spațiu, formație și ținută. În cadrul temei cu variații găsim și forma : introducere, temă cu variații, sau mai complex : introducere, temă cu variație, apoi tema a II-a. Ultima formă compozițională determinată pînă în prezent am denumit-o formă *liberă*.

Ea exprimă de fapt lipsa unei arhitectonici precise a jocului și este frecventă în dansurile de structură motivică, cu caracter improvizatoric. În acest caz, chiar în cadrul unui joc colectiv, dansatorii își iau toată libertatea în ceea ce privește succesiunea și organizarea motivelor ce compun jocul.

Lucrarea de față nu a avut pretenția de a soluționa problema complexă a analizei structurale a jocului popular, ci doar să indice în linii mari principalele aspecte care ar putea, fiecare independent, forma obiectul unor dezbateri și cercetări aprofundate. Numai în această ipostază vor putea fi determinate în amănunt toate caracteristicile care să definească în viitor categoriile structurale ale jocului popular.

*ANCA GIURCHESCU*

## BIBLIOGRAFIE

1. AL. I. AMZULESCU, *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare*. „Revista de folclor", an. VI (1961), nr. 3–4.

2. ANDREI BĂLEANU, *Conținut și formă în artă*. (*Contribuție la dezbaterea problemei*). Ed. științifică, București, 1959.

3. ANDREI BUCȘAN — EMANUELA BALACI, *Jocuri populare din Mărginimea Sibiului*. (Comunicare). Institutul de etnografie și folclor, 1963.

4. Constantin Costea, *Jocuri feciorești din Ardeal*. Ed. Muzicală, București, 1961.

5. Anca Giurchescu, *Jocurile ciobănești din satul Dumbrava*. „Revista de folclor", an. VIII (1963), nr. 3—4.

6. S. G. Lazutin, *Compoziția cîntecului liric popular rus*. „Ruskii folclor. Materiale și cercetări", an. V (1960). Trad. rom. 815.

7. György Martin-E. Pesovár, *A structural analysis of the Hungarian Folk Dance (a methodological sketch)*. „Acta Etnographica Academiae scientiorum Hungaricae". Tomus XII, fasc. 3—4 (1963).

8. Vera Proca-Ciortea, *Problemele terminologiei în dansul popular*. (Comunicare). Conferința C.I.M.P., Jerusalim, 1963.

9. — *Despre notarea dansului popular romînesc*. „Revista de folclor", an. I (1956), nr. 1—2

# SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ A INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

În cadrul Institutului de etnografie şi folclor s-a desfăşurat, între 2 şi 4 decembrie 1963, o sesiune ştiinţifică. Această sesiune ştiinţifică este prima în care colectivele de etnografie şi folclor se manifestă public într-o unitate culturală a Academiei R.P.R.

Scopul sesiunii s-a limitat la expunerea unora din rezultatele ştiinţifice extrase din lucrările de plan pe anul 1963 ale cercetătorilor Institutului şi la dezbaterea critică, în public, a acestor rezultate. Paralel cu unele rezultate concludente ale cercetărilor ştiinţifice de plan, au fost expuse şi unele teme ştiinţifice extra-plan, care au prezentat de asemenea un interes deosebit pentru etnografia şi folclorul romînesc.

La sesiune a participat cu lucrări aproape întregul personal ştiinţific din Bucureşti şi de la Secţia din Cluj a Institutului. Comunicările au fost expuse şi discutate în faţa unui public de specialişti, din care au făcut parte, ca invitaţi, cercetători ştiinţifici din alte institute ale Academiei R.P.R. sau instituţii culturale de stat (muzee, biblioteci etc.).

Lucrările sesiunii ştiinţifice s-au grupat pe categorii de activităţi ştiinţifice din Institut. Astfel, fiecare subunitate de activitate ştiinţifică şi-a organizat comunicările după necesităţile unei expuneri cît mai favorabile, în şedinţe închegate tematic.

Seria comunicărilor a deschis-o sectorul literar cu comunicări de folclor literar grupate în primele două şedinţe.

Mihai Pop, directorul adjunct al Institutului, în comunicarea *Caracterul istoric al epicii populare* urmăreşte nu atît istoricitatea cîntecului epic, cît modurile proprii în care diferitele categorii ale cîntecului epic oglindesc realitatea şi ce cantitate de informaţie istorico-documentară transmite fiecare categorie aparte (cîntecele de vitejie, de haiducie, de răzmeriţă şi răscoale, cîntecele istorice, de întîmplări contemporane şi baladele). Se analizează fiecare categorie de produse epice, arătîndu-se mijloacele proprii de obiectivare artistică şi de prelucrare variată a formelor de eroism reflectat în cîntec. Creşterea cantităţii de informaţie documentară ţine de metode deosebite de reflectare artistică a realităţii, de stiluri de epocă deosebite. La discuţii se subliniază importanţa comunicării şi necesitatea extinderii cercetărilor.

În comunicarea *Cîteva observaţii cu privire la versul popular*, Alexandru Amzulescu, secretarul ştiinţific al Institutului, ridică problema neconcordanţei accentului metric al versurilor cu accentul tonic al cuvintelor în poezia populară şi constată că, în general, concordanţa este, cu rare excepţii, obligatorie în partea finală a schemei metrice, începînd cu silaba atonă care precede ultimul picior, lărgind, prin această constatare, concordanţa obligatorie a accentului tonic cu cel metric în ultima silabă accentuată a versului. Cercetătorul subliniază totodată că fenomenul concordanței este, în regulă generală, operant în versurile inițiale și de legătură, între materiale poetice și că fenomenul concordanței integrale este foarte frecvent în versurile alcătuite din cuvinte mono și bisilabice. La discuții s-a arătat că problema concordanței accentului metric al versului trebuie să fie urmărită și sub aspectul legăturii versului poetic cu muzica.

I. Faragó în comunicarea *Cîntecul romînesc din 1851 despre « taica Bem »*, după ce trece în revistă portretul marelui patriot polon din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și lupta lui pentru eliberarea popoarelor din estul Europei, prezintă ecoul folcloric al acestui personaj revoluționar în trei cîntece populare romînești, cu unele paralele maghiare. La discuții s-au cerut cîteva precizări și s-au stabilit unele analogii în legătură cu sursele de informații documentare utilizate.

În comunicarea *Proverbe și zicători din proza populară romînească*, Toni Brill prezintă din problematica paremiologică tema originii unor produse ale acestui gen folcloric. Cercetătoarea susține teza surselor anecdotice ale produselor analizate, arătînd tehnica creării acestor produse din altele (narațiuni din proverbe, proverbe din povești etc.). Unele proverbe sînt considerate concluzii logice a unor narațiuni. În comunicare se analizează de asemenea întrebuințarea proverbelor și zicătorilor ca procedee stilistice în narațiuni și povești. La discuții s-a subliniat importanța studiului izvoarelor concrete a produselor folclorice de tipul celor prezente, însă s-a cerut să se urmărească pe categorii de diferite exemple tehnica genezei anecdotelor și proverbelor din produsele folclorice de bază ale genului epic.

Nagy Olga în comunicarea *Două variante din Sic ale basmului intitulat*: *Egy Napos Koraly* [Regele de-o zi] prezintă două variante importante ale tipului de basm cunoscut scoțînd în evidență caracterele esențiale ale primei variante în comparație cu a doua variantă, ambele interesante prin structura lor morfologică și prin conținutul lor de idei. La discuții se remarcă importanța cercetărilor comparative a basmelor care au dat loc la mai multe variante pe aceeași temă. Pentru importanța elementelor stilistice, a concepției morale și criticii sociale care transpare în fiecare variantă, se urmărește tehnica de individualizare artistică a fiecărui produs folcloric luat în discuție.

În comunicarea *Contaminarea ca procedeu artistic de compoziție în cîntecul liric din Năsăud*, Ligia Bîrgu-Georgescu descrie cîteva mijloace de structură stilistică și compozițională cu care creatorul popular operează în mod concret. Printre aceste mijloace, cercetătoarea susține că în folclor contaminarea prezintă o importanță deosebită. Contaminarea este legată de dezvoltarea istorică a cîntecului popular, de evoluția lui într-o epocă determinată și într-un spațiu delimitat. Clasificarea categoriilor de contaminare alcătuiește partea centrală a comunicării (contaminarea datorită tematicii comune : contaminarea datorită unui cuvînt și contaminarea datorită formulei introductive identice). La discuții s-a cerut ca cercetătoarea să urmărească și asemănările și deosebirile dintre influență și contaminare ca procedee stilistice analoge, precum și asemănările și deosebirile dintre decalcurile și transpozițiile folclorice.

Doina Truță, în ședința a doua a sectorului literar, în comunicarea *Sechei Machedon — povestitor din Braniștea* prezintă viața și repertoriul unui narator popular de pe valea Someșului. Cu această ocazie trece în revistă caracterele stilistice ale povestitorului, tehnica povestirii, unele aspecte de individualizare epică, precum și prețioasele observații de opinie a auditoriului. La discuții se scoate în evidență necesitatea aplicării cercetărilor similare și altor povestitori populari, pentru întocmirea unui repertoriu bibliografic de povestitori romîni care să însoțească repertoriul basmelor povestite prin viu grai.

În comunicarea *Povestitori bilingvi maghiari din Braniștea și repertoriul lor*, Vöö Gabriela prezintă nouă naratori bilingvi, care redau în maghiară și romînă o parte din repertoriul folcloric comun, ca și părți din repertoriul folcloric monolingv. Cu această ocazie se analizează tehnica transpunerii unei povestiri dintr-o limbă într-alta, cu procedeele stilistice proprii fiecărui povestitor, precum şi sensul evoluţiei povestirii acestuia. Interesante sînt consideraţiile asupra eforturilor personale ale povestitorilor de a transpune dintr-o limbă într-alta culoarea locală, glumele şi poantele povestirii : transpunerea nu este o traducere, ci un echivalent în a doua limbă vorbită a povestitorului. La discuţii se remarcă importanţa rezultatelor colectivului ştiinţific din Cluj în studiul relaţiilor romîno-maghiare reflectate în folclorul satului Braniştea din valea Someşului.

R. Niculescu în comunicarea *Contribuţia folcloristică a Revistei „Comoara Satelor"* prezintă într-un mod sugestiv scurta viaţă a publicaţiei lunare de folclor de la Blaj. Cercetătorul insistă asupra greutăţilor de ordin financiar pe care le-a întîmpinat revista, asupra programului ei entuziast şi asupra compoziţiei ei de specialitate. În final face bilanţul general al activităţii revistei pe categorii de produse folclorice şi materiale publicate şi stabileşte că revista la vremea ei a adus o contribuţie metodologică, morală şi organizatorică la studiul folclorului transilvănean. La discuţii s-a cerut să se facă o încadrare a revistei în publicaţiile folclorice ale timpului şi ca această încadrare să pornească de la tematica revistei.

În comunicarea *Prototipuri simbolice* şi *metaforice în folclorul din Maramureş*, Monica Brătulescu determină „simbolul ca o categorie distinctă a metaforei" pe materiale maramureşene. Distincţia dintre simbol şi metaforă este stabilită pe baza caracterelor stilistice ale fiecărei categorii estetice luate în parte. Colaboratoarea trece în revistă procedeele tipice de sugerare a simbolului prin : dialog, contextarea unor cuvinte cu o sferă noţională largă etc. ; de asemenea, procedeele de realizare a metaforelor şi relaţiilor acestora cu simbolul. În concluzie, constată că varietatea simbolurilor şi metaforelor se reduce la cîteva prototipuri asociate cu o semnificaţie bine stabilită prin circulaţia folclorică. La discuţii s-a insistat asupra titlului comunicării care trebuie restrîns asupra noţiunilor de prototip, simbolic şi metaforic, şi a relaţiilor lor în contextele folclorice analizate.

Mira Ciocoiu în comunicarea *Folclorul la scriitorul I. C. Vissarion* scoate în evidenţă trăsăturile esenţiale ale concepţiei despre viaţă şi lume a scriitorului I. C. Vissarion, cu calităţile şi defectele ei, aşa cum aceasta se oglindeşte în operă. I. C. Vissarion a rămas rob a talentului său de povestitor de tip gascon. În analiza operei scriitorului se iau în consideraţie piesele literare cele mai concludente. La discuţii s-a insistat asupra conţinutului tematic şi ideologic al literaturii lui I. C. Vissarion şi asupra caracterului semicult al acestei literaturi.

Comunicările sectorului muzical s-au desfăşurat în două şedinţe şi au îmbrăţişat o tematică variată, ceea ce dovedeşte preocuparea multilaterală a folcloriştilor muzicali.

Gh. Ciobanu în comunicarea *Forme modale străvechi în creaţiile populare romîneşti*, pornind de la o formă modală simplă, bazată pe trei sunete care se întîlnesc destul de des în fondul străvechi de melodii, atît la romîni cît şi la bulgari, îşi propune să determine originea şi perioada de creaţie ale acestor forme. În acest scop foloseşte, pe lîngă melodiile populare romîneşti, cîteva exemple muzicale luate din vechile cîntări bizantine şi gregoriene. Din comparaţia acestora şi pe baza datelor furnizate de istorie, stabileşte apartenenţa la substratul melodic balcanic al acestor forme modale, care pe de o parte au pătruns în muzica bizantină a primelor secole şi de aici în muzica gregoriană, iar pe de altă parte au fost transmise popoarelor romîn şi bulgar. La discuţii subliniază importanţa cercetărilor de etnogeneză muzicală la romîni, ca parte componentă din cercetările de etnogeneză culturală, precum şi necesitatea de a se extinde aceste cercetări la toate formele şi genurile muzicale considerate străvechi.

În comunicarea *Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, C. Zamfir dezbate problema stratificării unor tipuri de doină şi o dată cu aceasta problema vechimii şi a originii lor. Se analizează cel de-al doilea tip de doină, care are o circulație mare încă din sec. al XIV-lea — XVI-lea în zona Năsăudului. Din Năsăud, acest tip de doină se crede că a fost dus în Bucovina, unde și-a cristalizat trăsăturile specifice, reîntorcîndu-se înapoi în Năsăud într-o formă muzicală nouă. Considerațiile de ordin social-istoric par să susțină ipoteza lansată. La discuții se remarcă și de această dată interesul deosebit pe care l-a stîrnit comunicarea pentru unele aspecte muzicale ale fenomenului post-etnogenezei romîne, precum și legătura de conținut și concepție între primele două comunicări ale sectorului muzical pe tema studiului formelor prefeudale și feudale de viață muzicală la romîni.

Emilia Comișel, în comunicarea *Contribuții la studiul structurii melodiilor populare*, prezintă ,,laboratorul de lucru'' al creatorului muzical popular, cu metodele și procedeele de creație întîlnite mai ales în melodiile de dans. Analiza întreprinsă dovedește că pe o asemenea cale se poate ajunge la stratificarea diferitelor creații muzicale, adică la o periodizare a muzicii populare romînești și la determinarea unor trăsături specifice în structura acestei muzici populare. La discuții se remarcă importanța studiului structurii melodiilor populare pentru determinarea specificului melodic și al periodizării în muzica populară romînească. Mulțimea de probleme pe care le ridică creația muzicală a poporului romîn impun cercetătorului pe lîngă principii clare în abordarea problemelor și metodelor adecvate și studii comparative de amănunt.

În comunicarea *Probleme de metodologie în culegerea și studierea melodiilor de joc din Muscel*, Ghizela Sulițeanu prezintă principiile ce trebuie să călăuzească pe cercetător în studiul tradiției, evoluției și apariției noului în melodiile de joc popular, cu aplicații speciale la jocul popular din Muscel, precum și studiul concepției modale a executantului instrumentist. Cu această ocazie se prezintă și unele rezultate ale cercetării pe această temă. La discuție se remarcă calitatea lucrării pe latura ei informativ-documentară și modul cum a fost împletită expunerea teoretică cu acea practică, exemplele convingătoare.

G. Habenicht în comunicarea *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene* prezintă întîi instrumentele și formațiile instrumentale năsăudene, modificarea formei călușului și a acordajului violei, formulele ritmice de acompaniament, apoi exemplifică modul de realizare a armoniei și acordurilor utilizate și funcțiunea ritmului în acompaniament. La discuție se remarcă importanța cercetărilor de acest gen. Cunoașterea modului de acompaniament în zona studiată, care cuprinde centrul și vestul Transilvaniei, este un prilej de cunoaștere, prin analogie și comparație, a altor modalități de acompaniament.

În comunicarea *Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cîntecul popular*, Elis. Dolinescu se ocupă cu cercetarea melodiilor populare și ,,în stil popular'' din tipărituri. Cu această ocazie, stabilește patru grupuri de variante ale căror prototipuri sînt creații orășenești culte sau semiculte. Din prezentarea acestor grupuri de variante, cercetătoarea desprinde o serie de factori care duc la integrarea unor creații culte în patrimoniul muzicii noastre populare, și anume : înlocuirea versurilor și adoptarea liniei melodiei sau a structurii melodice, modificarea melodiei, a ritmului și a formei arhitectonice și sensul celor practicate în colectivitatea respectivă, reținerea uneori a unui fragment de melodie cultă și introducerea acesteia într-o nouă melodie. Gradul modificărilor la care este supusă melodia originală este în funcție de locul și mediul social în care a luat naștere și de vigoarea trăsăturilor stilistice ale graiului muzical în care a pătruns. La discuții se remarcă necesitatea studiilor de felul acesta care duc la o mai bună cunoaștere a muzicii populare, a raportului dintre muzica satului și cea a orașului.

Mariana Kahane, în comunicarea *Baza prepentatonică a melodicei din Oltenia sub-carpatică*, prezintă constatarea existenței unui ,,substrat melodic'' comun mai tuturor genurilor creației populare din această zonă. Este vorba de folosirea frecventă a sistemelor prepentatonice. Exemplele prezentate au demonstrat clar folosirea acestor sisteme nu numai în fondul vechi de melodii, ci şi în fondul mai nou. La discuţii s-a arătat că în afara sistemelor prepentatonice trebuie să se accentueze şi cercetarea sistemului pentatonic şi chiar a unor scări muzicale (bicordic, tricordic, tetracordic etc.) pentru a se valorifica diferitele scări şi genuri muzicale ce se pot dezvolta nu numai filogenetic, ci şi paralel. S-a subliniat totodată caracterul deosebit de important al comunicării ca o realizare indiscutabilă.

În comunicarea *Aspecte ale evoluţiei repertoriului (elemente de creaţie) la interpreţii de cîntece noi*, N. Rădulescu se ocupă de creaţia nouă, ecou al transformărilor din conştiinţa constructorului orînduirii noi socialiste. Contrar celor ce se întîmplă în domeniul creaţiei culte, unde interpretul rămîne numai interpret, în creaţia populară interpretul devine în acelaşi timp şi creator. De fiecare dată melodia este recreată de interpret. Acest fenomen devine tot mai clar în zilele noastre, cînd interpretul introduce în mod constant elemente noi, purtătoare de conţinut actual, în creaţia lui. Înnoirile ce au loc în această creaţie au fost demonstrate urmărindu-se evoluţia repertoriului unei bune interprete. La discuţii se susţine că pe această cale se contribuie la mai buna cunoaştere a transformărilor artistice la care este supus cîntecul cu conţinut nou, ca şi la cunoaşterea mai bună a raporturilor din tradiţie şi înnoire.

Eugenia Cernea, în comunicarea *Din problemele de cercetare a folclorului muncitoresc*, prezintă pe de o parte cauzele necunoaşterii şi nepreţuirii acestei creaţii sub regimul trecut, iar pe de altă parte motivele pentru care folclorul muncitoresc trebuie astăzi studiat şi preţuit, alături de întregul folclor orăşenesc, ca parte integrantă a folclorului romînesc. La discuţii se arată că înainte de 23 August 1944 cîntecul muncitoresc revoluţionar n-a preocupat pe folclorişti şi că numai după această dată el a devenit un obiect de studiu important în cadrul folclorului romînesc. Cercetările întreprinse în acest domeniu s-au dovedit a fi extrem de fructuoase, atît în ceea ce priveşte tematica, cît şi tehnica de adaptare a vechiului la nou şi a creaţiei noi în folclorul actual.

În comunicarea *Cîntecul bihorean acum o jumătate de veac*, I. Herţea prezintă activitatea de folclorist desfăşurată de Béla Bartók după împlinirea unei jumătăţi de secol de la apariţia colecţiei acestuia : ,,Cîntec din Bihor''. În comunicare se scoate în evidenţă rolul folclorului bihorean în creaţia ştiinţifică şi artistică a lui Béla Bartók, în special între anii 1909—1928 şi importanţa publicaţiei ,,Cîntece din Bihor'' pentru cultura romînească. La discuţii s-a remarcat necesitatea de a se preciza titlul lucrării, pentru a nu lăsa impresia că este vorba despre cîntecul bihorean în general.

I. Almási, de la secţia din Cluj a Institutului, în comunicarea *Mozica lui Peter Ferenc*, prezintă un caz izolat de creaţie instrumentală muzicală, deducînd din aceasta preocuparea continuă a ţăranului de a născoci noi instrumente muzicale. ,,Mozica'' lui Peter Ferenc nu este altceva decît o unealtă muzicală cu totul rudimentară, făcută din lujerul unei cucute, cu care execută melodii simple. La discuţii se cere să se precizeze dacă este vorba de un instrument rudimentar sau de o jucărie muzicală şi să se încadreze acest instrument în categoria de instrumente similare, pentru o studiere comparativă mai complexă.

În şedinţa sectorului coregrafic, comunicările s-au remarcat prin varietatea şi noutatea problemelor abordate precum şi prin unele aspecte metodologice legate de specificul cercetării.

C. Costea, în comunicarea *Probleme ale cercetării dansului popular cu ajutorul peliculei cinematografice*, tratează despre metoda de filmare a dansurilor populare în cadrul Institutului de etnografie şi folclor. Cercetătorul prezintă importanţa teoretică de primul ordin a fixării materialului coregrafic prin film. Cinematografierea dansului trebuie, prin analogie cu alte procedee de înregistrare, să devină şi un document sonor. Cinematograful sonor înregistrează complet materialul cules pe teren. Comunicarea a oferit o vedere de ansamblu asupra perspectivelor informativ-documentare ce se deschid pe această cale în domeniul cercetării folclorului coregrafic.

La discuții s-au cerut precizări în legătură cu metoda filmării dansului popular și s-a preconizat necesitatea utilizării pe scară întinsă a acestei metode de înregistrare în domeniul etnografiei și folclorului.

În comunicarea *Analiza structurală a jocului popular romînesc*, Anca Giurchescu prezintă cîteva categorii coregrafice generale care se schimbă o dată cu anumite condiții social-istorice. Deși consideră aceste investigații dificile, cercetătoarea reușește să desprindă din problematica domeniului analizat, fenomenele coregrafice specifice. La discuții s-a cerut să se insiste asupra determinării conținutului noțiunii de categorie coregrafică în raport cu celelalte categorii folclorice, pornindu-se, îndeosebi, de la cercetările concrete ale celorlalte categorii folclorice, la abstracția teoretică a categoriei în discuție.

A. Bucșan, în comunicarea *Determinarea specificului în dansul popular romînesc*, încearcă o sinteză întemeiată pe cercetări proprii asupra specificului coregrafic. Cu această ocazie, stabilește existența a trei dialecte coregrafice principale și a unor subdialecte secundare în coregrafia romînă. La baza unui dialect coregrafic stau structura, morfologia și stilul unei anumite categorii de dansuri populare. La discuții s-a accentuat necesitatea determinării conținutului dialectului coregrafic în raport cu noțiunea generală de dialect stabilită în lexicologie, precum și necesitatea studiului corelației între dialectele lingvistice și cele coregrafice în baza unui material mai cuprinzător și din alte zone coregrafice de pe harta țării, decît cele prezentate.

În comunicarea *Unele observații asupra stilului dansului popular romînesc*, Emanuela Balac urmărește să determine noțiunea de stil coregrafic din componentele unor grupuri de dansuri populare. Rezultatele obținute le consideră provizorii, însă necesare pentru studiul științific al folclorului coregrafic. La discuții s-au făcut precizări asupra elementelor ce intră în compoziția stilului coregrafic pe categorii de piese, pe grupe de populație, pe zone și regiuni etnografice și folclorice.

Ultima ședință a fost consacrată secției de etnografie. Comunicările secției de etnografie s-au axat în ansamblul lor pe cercetarea concretă și în mod particular pe cercetarea comparativ-istorică a unor probleme și teme principale de etnografie. Din expunerea comunicărilor a ieșit în evidență poziția teoretică și metodologică nouă a cercetărilor etnografice întreprinse în ultimul an în cadrul Institutului de etnografie și folclor.

Romulus Vulcănescu, în comunicarea *Cartografierea etnografică a transhumanței din Oltenia de vest* stabilește, pe baza unui material inedit (documente de arhivă, date etnografice și reminiscențe folclorice), drumurile de transhumanță dintre Jiu, Cerna și Dunăre, ale păstorilor ungureni, pentru secolul al XIX-lea și al XX-lea cu legăturile lor interzonale și interregionale, precum și importanța acestor drumuri, nu numai pentru păstoritul transhumant ci și pentru păstoritul sedentar-agricol. La discuții s-a dezbătut relația dintre etnografie și cartografie, formele mai importante de cartograme-etnografice și valoarea lor documentară în studiul istoric al fenomenelor etnografice, subliniindu-se totodată importanța cercetării efectuate și a hărții întocmite pentru consemnarea acestui fenomen.

În comunicarea *Noțiunea de „mocan” în păstoritul romînesc*, I. Vlăduțiu trece în revistă diferitele înțelesuri atribuite acestui termen de istorici, etnografi, lingviști, sociologi etc. pentru a stabili astfel conținutul complex al acestei noțiuni. Se insistă asupra aspectelor : profesional, etnografic și social al noțiunii de mocan, pe baza literaturii de specialitate și a materialului documentar de arhivă și teren. La discuții s-au consemnat unele amănunte asupra interpretării noțiunii de mocan și s-a subliniat importanța comunicării pentru studiul unor aspecte istorice ale păstoritului la romîni.

N. Al. Mironescu, în comunicarea *Istoricul și aspectele etnografice ale podgoriei Alba-Iulia* scoate în evidență vechimea ante-romană a acestei zone viticole, după unele tipuri de unelte, după terminologia şi tehnica arhaică a unor practici ale vinificării locale. La discuţii s-a remarcat importanţa argumentelor arheologice şi lingvistice prezentate de cercetător precum şi necesitatea extinderii pe ţară a cercetărilor de etnografie viticolă şi publicarea de urgenţă a materialului etnografic expus.

În comunicarea *Contribuţie la cercetarea locuinţei muncitoreşti la începutul secolului al XX-lea*, Lucia Mureşanu trece în revistă procesul de transformare a locuinţei muncitoreşti de tip sătesc din Banat în locuinţă muncitorească de tip urban, prefacerea interiorului acestor locuinţe în funcţie de schimbarea nivelului de trai şi de mentalitate a muncitorilor bănăţeni. La discuţii s-a insistat asupra importanţei crescînde a cercetărilor etnografice, asupra muncitorilor industriali la începutul secolului al XX-lea, în perspectiva istoriografiei marxiste. Cu această ocazie s-a remarcat felul cum a fost pusă şi rezolvată problema etnografiei muncitoreşti în ansamblul cercetărilor etnografice.

Radu O. Maier în comunicarea *Aşezările de călive la aromînii din Albania* prezintă un material etnografic rezultat dintr-un schimb de experienţă efectuat în Albania. Aşezările de călive ale aromînilor sînt descrise în ansamblul ca şi în structura lor particulară (planul aşezării, tehnica construcţiei, utilizarea sezonieră etc.). La discuţii se insistă asupra necesităţii de a se face unele precizări în legătură cu toponimia aşezărilor de călive şi cu terminologia călivelor, care au legătură în etnografia romînească cu toponimia şi terminologia pastorală locală a aşezărilor şi adăposturilor păstoreşti.

Din cele relatate asupra lucrărilor sesiunii ştiinţifice a Institutului de etnografie şi folclor reiese că:

— sesiunea a urmărit procesul de dezvoltare a modului de viaţă şi cultură a poporului romîn, privit şi analizat în funcţie de factorii istorici, economici şi sociali şi modalitatea adecvată de reflectare pe plan cultural a acestui proces în lucrări ştiinţifice de specialitate, calitativ superioare celor din trecut;

— comunicările, prin conţinutul şi forma în care au fost expuse, s-au ridicat la un nivel ştiinţific superior;

— în discuţiile fiecărei comunicări luate în parte, s-a analizat în mod concret materialul ştiinţific prezentat şi prin această analiză s-au dezbătut şi aspecte teoretice şi metodologice de etnografie şi folclor;

— participarea la lucrări a unor specialişti din afara Institutului a asigurat un schimb de experienţă multilateral şi o colaborare externă orientată pe problemele planului de cercetare al Institutului.

*ROMULUS VULCĂNESCU*

---

GH. POPESCU-JUDEŢ: *Jocuri populare din Oaş şi Maramureş*. Volumul I, Casa Regională a Creaţiei Populare, 1963, 340 p.

Neobosit în culegerea şi valorificarea folclorului coregrafic din cele mai diferite regiuni ale ţării noastre, Gh. Popescu-Judeţ publică o nouă antologie dedicată jocurilor din Oaş şi Maramureş.

Credem că nu mai este necesar de a scoate în evidenţă importanţa deosebită pe care apariţia unor asemenea antologii o are pentru întreaga mişcare coregrafică din ţara noastră, şi regretăm că numărul publicaţiilor de acest fel este încă foarte redus. Este vorba aici de a pune la îndemîna specialiştilor şi instructorilor amatori un material valoros, care să poate fi oricînd folosit, fie ca sursă de inspiraţie în vederea unor montări coregrafice de mai mare amploare, fie pentru o simplă transpunere scenică. În amîndouă ipostazele, o antologie trebuie să răspundă anumitor cerinţe.

Fiind o înmănunchere nu exhaustivă ci selectivă a dansurilor populare dintr-un sat, zonă, sau regiune, ea trebuie să reflecte la cel mai înalt grad de exigenţă, adevărata valoare artistică a producţiilor folclorice respective. Totodată, materialul antologic constituie pentru cei care se ocupă de latura cercetării ştiinţifice a dansului popular, un document preţios şi din acest motiv o culegere antologică nu trebuie să piardă din vedere inserarea datelor complementare care să confere materialelor autentice calitatea de document. Vorbind despre autenticitate, aş dori să subliniez necesitatea redării realităţii fenomenului artistic în formele sale cele mai complexe, nu schematizate sau ,,stilizate''. Bineînţeles, acest aspect este încă, atît timp cît filmarea nu constituie o metodă de culegere generalizată, relativ greu realizabil dar nu imposibil.

O antologie de jocuri, spre deosebire de una muzicală sau literară, ridică încă o problemă şi anume aceea a accesibilităţii ei. Nu este vorba în acest caz de conţinut, ci de forma sa de prezentare. Astăzi, în ţara noastră se folosesc paralel mai multe sisteme de transcriere grafică a jocurilor. Acest lucru limitează într-o măsură caracterul lor de generalitate, de accesibilitate. Consider de aceea, în special în sfera mişcării artistice de amatori, o bună descriere literară ca fiind încă foarte necesară în etapa actuală, cu toate că răpeşte un spaţiu preţios, şi, într-o măsură îngreuiază percepţia de ansamblu a jocului respectiv.

Vorbind despre antologia de jocuri maramureşene şi din Oaş, trebuie să subliniem de la început străduinţa autorului şi în mare măsură reuşita, în special în ceea ce priveşte prezentarea materialului propriu-zis, de a realiza o publicaţie în aceeaşi măsură valoroasă şi accesibilă.

Cuprinzînd un material bogat de jocuri — nu atît în ceea ce priveşte numărul lor, cît amploarea, complexitatea fiecăruia în parte — publicaţia este concepută în două volume, dintre care doar primul a apărut. El cuprinde 340 de pagini cu următorul conţinut : cuvînt introductiv al Casei regionale a Creaţiei Populare, Maramureş, o prezentare generală a jocurilor populare din regiunea Maramureş, un capitol intitulat : ,,Despre strigături'', explicarea notaţiei jocurilor, legenda semnelor şi materialul coregrafic propriu-zis, compus din 21 de jocuri, dintre care 17 din Maramureş şi 4 din Oaş.

Regiunea Maramureş este considerată de autor ca avînd trei zone folclorice, fiecare cu un specific coregrafic precis conturat (Maramureş, Oaş, Munţii Codrului). Făcînd o scurtă prezentare a jocurilor maramureşene, autorul consideră ca cele mai importante Bărbătescul, Învîrtita, şi Jurelul. În general, repertoriul este împărţit astfel : jocuri regionale (locale), jocuri de largă circulaţie, de influenţă a altor zone, jocuri ceremoniale, ocazionale şi onomastice. La această sistematizare sîntem nevoiţi a ridica o singură obiecţie asupra aşa-ziselor jocuri onomastice, deoarece lipsa unei mai ample explicaţii poate crea confuzii. Jocul Braicului, jocul lui Turda, al lui Gheorghe lui Mihai, sînt onomastice datorită funcţiei lor, deoarece se jucau cu ocazia sărbătoririi onomasticii, sau sînt astfel categorisite datorită faptului că poartă ,,nume proprii''? Nu sînt oare doar variante create de foarte buni jucători în trecut ale căror nume îl poartă?

Caracterizînd jocul maramureşean autorul subliniază deosebita sa pregnanţă ritmică, realizată plastic prin paşii tropotiţi, accentuaţi foarte variat în contra timp sau conţinînd sincope. În continuare, sînt subliniate elementele principale ale jocurilor care formează repertoriul curent, dîndu-se şi diferitele denumiri pe care acestea le poartă.

Ţara Oaşului formează cea de-a doua zonă coregrafică cercetată de către autor. Repertoriul oşenesc cuprinde un număr relativ mic de jocuri : Roata feciorilor, Învîrtita cu fete, Jocul miresii și Jocul colacilor la nuntă, care prezintă structural o mare unitate, avînd, am putea spune, un fond motivic comun.

Jocul oșenesc își cîștigă personalitatea prin „țîpuriturile" care îl însoțesc, ritmul obsedant al pașilor și tehnica sa verticală.

Jocul din zona Munților Codrului, denumit și „codrenesc" se bazează în special pe figurile de mare virtuozitate pe care băiatul, sprijinindu-se de mîna stîngă a fetei, le execută cu măiestrie. Cel de-al doilea joc, tot de perechi, este Învîrtita.

În încheierea acestei scurte introduceri, autorul face o observație asupra existenței unei zone aflate în jurul Tîrgului Lăpușului, zonă ce constituie o punte de legătură între Năsăud și Maramureș.

Parcurgînd această caracterizare din punct de vedere coregrafic a celor trei zone cercetate, regretăm că ea este totuși mult prea redusă. Aceasta cu atît mai mult cu cît însăși valoarea materialului care urmează presupune o mai precisă, mai cuprinzătoare caracterizare și sistematizare a sa. Lacuna este în parte suplinită de faptul că fiecare joc este precedat de o prezentare care uneori este mai extinsă.

O problemă, s-ar putea spune adiacentă, totuși deosebit de importantă pentru redarea complexă a fenomenului artistic, sînt strigăturile. De aceea, apreciem faptul că autorul se ocupă de ele mai pe larg, arătînd în primul rînd rolurile diferite pe care le dețin în desfășurarea jocului și anume : rol euritmic, evidențiat prin legătura între accentele versului și ritmul mișcării, rol animator, rol de emulație și de comandă. Pe scurt, sînt date cîteva caracteristici stilistice, intonaționale, ale strigăturilor din Maramureș și țîpuritului din Oaș.

Capitolul se încheie cu aproximativ 49 de exemple de strigături întîlnite la joc în această regiune, și cu opt strigături cu text nou, creații ale colectiviștilor din comuna Negrești.

După capitolul explicativ al sistemului de notare a jocurilor și a legendei semnelor folosite, urmează materialul coregrafic propriu-zis. El a fost cules în satele : Nănești, Săpînța, Vad, Ieud, Petrova, Botiza (Maramureș) și Certeze, Bicxad, Moișeni, Huta (Oaș). Ținem de la început să precizăm că această parte constituie contribuția cea mai valoroasă a antologiei de față.

Deoarece jocurile prezentate în antologie nu au avut scopul de a ilustra un studiu teoretic, n-au fost organizate tipologic sau pe sate etc., ci în ordinea alfabetică a denumirii lor. Cu toate acestea, fiecare dans în parte poate constitui, dacă ne referim la aspectul cercetării, un document real, deoarece așa cum am amintit la începutul recenziei, el conține acel minimum de date necesare stabilirii autenticității sale (locul culegerii, data, numele și vîrsta informatorilor, dansatori și muzicanți).

Ținînd permanent seama de scopul inițial al antologiei, expus în cuvîntul introductiv, consider ca o reușită claritatea cu care este descris materialul propriu-zis. Iată în cîteva cuvinte tehnica prezentării materialului coregrafic folosită de autor : caracterizarea jocului. Uneori această caracterizare nu se reduce la descrierea desfășurării, a principalelor mișcări, a ritmului de bază, ci este întregită cu date care dau o imagine vie a modului în care se desfășoară jocul într-un sat (Bărbătescu de la Vad, p. 83), a repertoriului unui sat (Bărbătescul de la Săpînța, p. 67, și Învîrtita de la Botiza, p. 150), a obiceiurilor și desfășurării nunții în Oaș (Jucatul colacilor, p. 288), a unor tradiții istorice (Jocul lui Vili, p. 190) etc.

În cadrul caracterizării fiecărui joc sînt date o serie de noțiuni indispensabile unei corecte înțelegeri și anume : părțile jocului, fragmentele melodice, formația, ținuta, măsura muzicală și tempoul. Urmează apoi descrierea propriu-zisă a jocului. În cuprinsul ei se înfățișează în amănunt, uneori și cu ajutorul schițelor, plastica jocului respectiv, adică desfășurarea figurilor în succesiunea lor reală.

,,Analiza paşilor'' conţine descrierea prin cuvinte a mişcărilor propriu-zise din cadrul unui motiv de dans, căruia pentru o mai uşoară recunoaştere şi memorare autorul îi dă un nume : Tropotitul, Foarfeca în spate, Plimbarea, Trepeţelul scurt, Trepeţelul în mers etc....

Descrierea mişcărilor este făcută în cadrul fiecărei măsuri, indicîndu-se la început numărul de măsuri muzicale corespunzătoare motivului coregrafic descris. Urmează notaţia grafică a jocului respectiv, notaţie asupra căreia nu mai revenim, deoarece este cunoscută în cercul specialiştilor. În încheierea prezentării jocului se dă melodia corespunzătoare, culeasă şi prezentată în aranjament pentru pian de C-tin Arvinte.

Dacă schiţele ritmico-grafice (Veniamin Ellembogen) ne-au mulţumit pe deplin, deoarece răspundeau unei prime cerinţe, claritatea, ilustraţiile (vignetele) nu reuşesc decît rareori să fie sugestive, să depăşească poza statică, inexpresivă, atît de departe de conţinutul real al acestor jocuri. În acest sens, se ridică întrebarea dacă ilustrarea jocurilor cu ajutorul imaginilor fotografice bine realizate nu este cu mult mai grăitoare şi artistică ?

Consider antologia de faţă ca o carte bună şi utilă scopului pentru care a fost plăsmuită.

*ANCA GIURCHESCU*

# LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni** 170 n., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropeum Troiani**, ediția a II-a, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

⁂ **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume” și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric-critic**, 187 p., 4,75 lei.

⁂ **Cîntări și strigături romînești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, in anul 1838**, ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 144 p., 3,60 lei.

XF1172

Revista apare de 6 ori pe an.

Preţul unui exemplar este de 12 lei.

În ţară abonamentele se fac la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin:

CARTIMEX
Căsuţa poştală 134—135
Bucureşti
R.P. Romînă

sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Rev. etn. folc. An. IX, nr. 2 p. 115—218 Bucureşti, 1964

I. P. I. c. 962

Lei 12

XF1172
200150
5218
1457
A József Attila tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 9 BUCUREȘTI Nr. 3

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

## COMITETUL DE REDACŢIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUŞLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacţie*.

Preţul unui abonament este de 72 lei.

În ţară abonamentele se fac la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, R. P. Romînă, sau prin reprezentanţii din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

Apare de 6 ori pe an.

*Adresa redacţiei:*
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

## SUMAR

### STUDII

Pag.

R. VULCĂNESCU, Figurarea mîinii în ornamentica populară romînă . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 213

E. DOLINESCU, Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cîntecul popular . . . . . . . . . . . . . . . . . . 261

P. H. STAHL, Din istoricul cercetărilor de arhitectură populară romînească . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 275

### MATERIALE

A. VICOL, Un constructor muscelean de fluiere . . . . . . . . 293

### NOTE ŞI RECENZII

N. AL. MIRONESCU și R. O. MAIER, Semnalarea unor manuscrise din fondul Andrei Bîrseanu . . . . . . . . . . . 309

A. GIURCHESCU, Două lucrări maghiare privind studiul dansului popular . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 312

A. FOCHI, B. M. Сидельников, Русская народная песня 315

Rev. etn. folc. T. 9, nr. 3 p. 211–318 București, 1964

# REVIEW
# OF
# ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

## CONTENTS

### STUDIES

Page

R. VULCĂNESCU, Representation of the hand in Rumanian folk ornamental art . . . . . . . . . . . . . . . . 213

E. DOLINESCU, Penetration of cultured and semi-cultured musical compositions into the folk songs . . . . . . . . . 261

P. H. STAHL, Historical survey of the researches in Rumanian folk architecture . . . . . . . . . . . . . . . . . 275

### MATERIALS

A. VICOL, A flute maker of the Muscel region . . . . . . . . 293

### NOTES AND REVIEWS

N. AL. MIRONESCU and R. O. MAIER, Signalling out of some manuscripts in Andrei Bîrseanu collection . . . . . . 309

A. GIURCHESCU, Two Magyar studies on the folk dance . . . 312

A. FOCHI, В. М. Сидельников, Русская народная песня . . 315

# FIGURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICA POPULARĂ ROMÎNĂ

ROMULUS VULCĂNESCU
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

2 ianuarie 1964

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm motivul figurării mîinii în ornamentica populară romînă, așa cum acesta apare în materialele arheologice și etnografice de pe teritoriul țării noastre, ținînd seama totodată în stadiul actual de cercetare științifică și de studiile mai generale asupra acestei probleme la celelalte popoare.

În prima parte, intitulată *Considerații preliminare* urmărim să arătăm, pe scurt, cauzele materiale, obiective și subiective în condițiile istorice concrete care au stat la baza apariției și dezvoltării acestui motiv ornamental.

După această scurtă fundamentare teoretică, vom trece la expunerea principalelor etape din evoluția motivului figurării reductive a mîinii, la expunerea tipurilor și formelor de reprezentare și transformare a unora din motive în ansambluri și complexe ornamentale. Partea aceasta a studiului va avea un caracter general istoric deoarece va urmări, îndeosebi, să fixeze în atenția cititorului o privire de ansamblu asupra problemei și astfel să pregătească înțelegerea și să stabilească cadrul tematic pentru contribuția particulară a materialului romînesc.

Odată fixate premisele necesare unei cercetări științifice, vom trece la analiza propriu-zisă a „motivelor" și a „complexelor ornamentale" ale figurării artistice a mîinii. La începutul acestei noi încrengături a studiului, vom insista îndeosebi asupra materialului arheologic, mai vechi și cunoscut sau mai nou și mai puțin cunoscut, aflător în țară, pentru ca astfel să punem bazele unei cercetări istorice mai cuprinzătoare a problemei.

Materialul etnografic referitor la studiul figurării ornamentale a motivului mîinii este, în majoritatea lui, inedit. El constituie o contribuție etnografică nouă adusă unor cercetări mai vechi și mai generale a problemei figurării mîinii, începute și dezvoltate de arheologie și istoria artei. În ansamblul lui, materialul etnografic romînesc, cu argumente mai complete și mai vii decît materialul arheologic, mai fragmentar și de vestigii, pledează împotriva ipotezei migraţioniste a motivului, enunţate mai de mult de Fr. Cumont în cîteva lucrări asupra originii asiatice a complexului ornamental al reprezentării mîinii în relaţie cu alte reprezentări. Materialul arheologic şi etnografic romînesc ne îndrituieşte să susţinem ipoteza unei plurigeneze a motivului şi complexului ornamental al figurării mîinii. În regiunea istorico-etnografică, carpato-balcanică, motivul apare încă din neolitic şi se dezvoltă pînă în vremea noastră.

În *Concluzii finale* vom urmări ce a devenit, cu timpul, motivul ornamental al figurării mîinii în perspectiva evoluţiei lui artistice. Cu această ocazie, vom sublinia contribuţia la studiul etnogenezei romîne a figurării ornamentale a mîinii, prin tratarea exhaustivă a unor aspecte particulare ale problemei.

## I. CONSIDERAŢII PRELIMINARE

Înainte de a trece la studiul propriu-zis al figurării mîinii pe teritoriul patriei noastre ne propunem să urmărim cum a fost tratată, pe plan general, problema care ne preocupă.

În literatura universală de specialitate, problema figurării mîinii a fost privită mai mult şi mai cuprinzător de istorici. În dicţionarele de antichităţi europene (greco-romane) asiatice, indiene, chineze, arabe etc., în enciclopedii de artă, în monografii de arheologie, în studii de mitologie, de istoria religiilor şi a artei, problema figurării mîinii a fost mereu reluată, dezbătută şi completată. Cei care au adus o contribuţie esenţială la depistarea, sistematizarea şi prezentarea materialului au fost arheologii şi etnografii.

Situaţia din literatura universală a problemei se repetă şi pe planul literaturii naţionale de specialitate. Tot arheologii sînt aceia care au depistat, sistematizat şi descris o bună parte din materialul documentar autohton de care ne vom ocupa în expunerea noastră. În ordinea cronologică : Al. Odobescu, Gr. Tocilescu, C. Nicolaescu-Plopşor, T. Sauciuc-Săveanu, D. M. Pippidi, Dinu Rosetti, Gh. Cantacuzino, Vlad Zirra etc., reiau mereu problema. Dintre aceştia, unii au descris şi explicat figurarea mîinii (incizate, gravate, sculptate etc.) ca un semn al tehnicii magice a muncii omului primitiv din neolitic, perioada bronzului, a fierului şi aceea sclavagistă, ca un motiv care reflectă plastic anumite categorii de producători de bunuri istoriceşte determinate, vînători, crescători de vite, meşteşugari etc. Alţii au descris şi explicat figurarea mîinii ca o reprezentare mai evoluată ce s-a născut din semnul mai sus pomenit şi s-a dezvoltat în perioada sclavagistă, paralel cu aceasta, ca un fel de imagine manuală a unui „erou civilizator” legat tot de ocupaţia de bază sau de unele meşteşuguri pretimpurii (olăritul, medicina empirică etc.).

Cum se va vedea, din punct de vedere arheologic s-a încercat o interpretare incompletă a figurării mîinii numai pe resturile unor piese artistice ce au parvenit pînă în vremea noastră. Interpretarea aceasta va trebui completată şi pusă de acord cu aceea prilejuită de datele etnografice ale problemei.

Pornind de la documentele arheologice, în general cunoscute, vom urmări pe plan etnografic, nu atît reprezentările magico-religioase ale mîinii, care în fond nu constituie decît un aspect particular al problemei, cît mai ales figurarea artistică a „mîinii omenești", redate în procesul reflectării muncii concrete a ocupațiilor și meșteșugurilor și încadrarea acestor figurări într-un sistem ornamental specific culturii populare romînești.

Pînă în prezent, literatura etnografică romînească a neglijat această problemă. Cele cîteva date sumare referitoare la diferite sesizări ale figurării mîinii au fost insuficiente pentru un studiu special de etnografie. Materialul etnografic utilizat de autor, în majoritatea lui inedit, merge pe urmele materialului arheologic cu aceeași temă. Cum se va putea constata, nu este vorba de un paralelism între figurările descoperite de arheologi și cele descoperite de etnografi referitoare la mînă. Un fond cultural comun, în plină evoluție străbate din neolitic pînă în vremea noastră. Motivele ornamentale ale acestui fond cultural comun, pe măsură ce evoluează se eliberează de resturile culturii primitive și capătă semnificații artistice noi.

★

Dintre motivele artistice antropomorfe, reductive, denumite astfel pentru că reduc figura sau silueta umană la unul din elementele ei constitutive sau ilustrative, conform principiului „pars pro toto", figurarea mîinii pare a fi cea mai frecventă. Atît în trecutul îndepărtat sau apropiat, cît și uneori în prezent, întîlnim figurarea mîinii mai des și mai variat decît a celorlalte părți sau membre ale corpului uman (piciorul, capul cu părțile lui morfologice: ochii, urechile, nasul și gura; șoldurile, sînii, ombilicul, phallusul, cteisul)[1].

Ce a determinat apariția, dezvoltarea și utilizarea aproape în toate societățile arhaice a figurării mîinii, față de celelalte elemente ale corpului omenesc? În alți termeni, care sînt rădăcinile sociale și gnoseologice ce stau la baza acestei largi și complexe utilizări și răspîndiri a motivului artistic și decorativ al mîinii?

Trecerea de la maimuță la om s-a făcut prin perfectarea unor organe și funcțiuni biologice. „Omul se trage dintr-o maimuță care a început să umble pe pămînt"[2], ceea ce înseamnă că din cele patru membre ale maimuței, cele anterioare s-au „eliberat de funcțiunea lor de locomoție și susținere, putînd (astfel) să servească altor țeluri... să-și caute hrana, să se apere în contra vrășmașilor și să atace, aruncînd diverse obiecte: bețe, pietre... Pasul hotărîtor (deci) procesul de transformare a maimuței în om a fost eliberarea mîinilor, prin realizarea mersului biped..."[3]. Membrele superioare se transformă cu timpul în organe de căutat, prins, apărat și atac, în instrumente biopsihice de muncă; această transformare le schimbă nu numai funcția, ci și morfologia.

---

[1] Emilio R. Wagner y Duncan L. Wagner, *La civilisation chacosantianguena*, tom. I. Buenos-Aires, 1834; „Apulum", nr. III, 1947 – 1948. *Despre reprezentarea piciorului divin în plastica neoeneolitică carpato-dunăreană.*

[2] Vasile Mîrza, *Originea și evoluția omului*, București, 1951, p. 23.

[3] Olga Necrasov, *Strămoșii omului*, București, 1959, p. 36–37.

«Mișcările tot mai variate pe care le execută mîna în timpul activității ei multiple și în special în procesul muncii, au influențat structura ei, modelînd forma oaselor, articulațiile, musculatura, tegumentul. În această privință, Engels scrie: „Mîna nu este numai organul muncii. Ea este totdeauna și produsul ei". Modificările apărute în structura mîinii pot fi bine urmărite pe scheletele străvechi de oameni, iar complicările activității ei, în mărirea centrilor cerebrali motori, pe care îi putem identifica pe mulaje endocraniene» [4].

O dată cu procesul muncii se dezvoltă și conștiința umană, ceea ce înseamnă că o dată cu procesul muncii se dezvoltă și procesul gîndirii și al comunicării conținutului acesteia. În tratatele de psihologie actuală se arată „cît de mare este suprafața pe care o ocupă în creierul omului proiecțiile organelor de mișcare, a căror funcție s-a dezvoltat și s-a restructurat în legătură cu munca lui. Înainte de toate se observă suprafața foarte mare a proiecției cerebrale a articulațiilor mîinii și a degetului mare, a cărui opozabilitate față de celelalte degete a apărut numai la om" [5].

Mîna devine cu timpul un organ de făurire rațională a uneltelor de muncă. „Nici o maimuță n-a făcut vreodată fie și cel mai grosolan cuțit de piatră... Munca începe o dată cu făurirea uneltelor" [6]. Demn de remarcat este însă faptul că în făurirea primelor unelte de muncă omul a recurs la „imaginea propriilor sale mîini...și a făcut instrumente de piatră asemănătoare cu ele". Astfel, cele mai vechi instrumente de piatră de silex din epoca cheleană au forma pumnului mîinii, fiind perfect adaptate la dimensiunile acesteia. De aceea, arheologii francezi au denumit acest instrument „coup de poing" [7].

În aceste condiții, omul își perfectează și stilizează mișcările mîinii în procesul muncii; produce mai perfect, grație unei experiențe sociale și a deprinderilor noi dobîndite de mînă prin muncă.

„Activitatea crescîndă și tot mai multilaterală a mîinii" face să crească importanța ei în ochii omului, paralel și sincronic cu evoluția și dezvoltarea conștiinței sociale. Din indiferent față de propriile lui instrumente biopsihice de producție, începînd din epoca paleolitică, omul devine tot mai atent față de acestea, astfel încît în epoca neolitică, a bronzului și a fierului, considerația lui față de propriile mîinii crește uneori pînă la adulație și fetișism. În condițiile social-economice ale comunei primitive începe să apară reprezentarea mîinii și să pătrundă astfel de timpuriu în domeniul magiei, religiei primitive și artei. M. O. Kosven exprimă un punct de vedere general recunoscut cînd susține că influența magiei și a religiei se „manifestă în special în etapele mai tîrzii ale dezvoltării artei primitive şi mai ales în sculptură şi ornament" [8]. Ceea ce înseamnă că în procesul de reflectare plastică a muncii tot mai complicate a mîinii, figurarea acesteia poate fi urmărită, din perspectiva istoriei, sub forma reflectării mîinii ca instrument de producţie şi ca produs al muncii. ,,Mîna nu mai este un organ al muncii, ci un produs al ei, care a avut un rol foarte important în formarea omului" [9].

---

[4] Olga Necrasov, *Strămoșii omului*, București, 1959, p. 37.

[5] K. I. Kornilov, A. A. Smirnov și B. Teplov, *Psihologia* (trad. din limba rusă), București, 1950, p. 41, fig. 12 și text.

[6] Karl Marx și Fr. Engels, *Opere alese*, vol. II, ed. a II-a, București, p. 80.

[7] C. Gheorghiade, *Originile magice ale minciunii și geneza gîndirii*, București, 1938, p. 67.

Această reflectare prilejuieşte în fond crearea mai multor categorii de motive ornamentale indisolubil legate între ele, ale unuia şi aceluiaşi mod de figurare plastică.

La baza fiecărei figurări a mîinii stau deci forme precise şi concrete de muncă. Formaţiunilor social-culturale bazate pe clase antagoniste le corespund istoriceşte două tipuri de figurări ale mîinii, cu motivele şi variantele lor morfologice, în conformitate cu valoarea proprie pe care clasele sociale componente au acordat-o acestui instrument de producţie în cultura de clasă respectivă. Figurările mîinii au în consecinţă un caracter social-istoric bine determinat în timp şi spaţiu.

Fiecare popor creează motivele lui ornamentale preferate. Tipurile şi formele acestor motive reflectă pe lîngă situaţia reală a obiectului figurat şi gustul particular al epocii care le produce. De aceea, nu numai după formele de cultură artistică, ci şi după forma reprezentărilor ornamentale ale produselor artei populare putem sesiza atît treapta de evoluţie a societăţii al cărei mod de producţie se reflectă în aceste reprezentări, cît şi tipul de muncă manuală caracteristic şi esenţial treptei de evoluţie în cauză.

În această privinţă, S. I. Ivanov, într-un recent ,,studiu de metodică etnografică" prezintă şi descrie, în mod critic, ,,ornamentul popular ca izvor istoric" [10]. Cercetînd formele motivelor izolate şi complexelor ornamentale, cu ajutorul unor metode juste (evoluţionistă etc.) şi contestînd unele metode (naraţionistă etc.) S. I. Ivanov susţine că se pot astfel căpăta unele informaţii etnografice despre poporul care le-a propus. Procesul de modificare progresivă a unui motiv ornamental este înainte de toate un proces istoric, destul de complicat, care deşi greu, poate fi identificat în timp şi spaţiu. Cele mai multe cercetări ale formelor şi variantelor motivelor şi complexelor ornamentale întreprinse pînă în prezent au avut un caracter strict morfologic şi formalist. Pe baza unor asemenea cercetări nu s-au putut face juste investigaţii istorice. Pentru ca ornamentul popular să poată fi considerat un izvor material de informaţie istorică, este necesar să se întreprindă cercetări metodice şi asupra particularităţilor genurilor ornamentale, a simbolurilor ornamentale şi a tehnicii execuţiei. Numai în asemenea condiţii se pot obţine deci lămuriri suplimentare, care scapă de obicei cercetărilor istorice de etnogeneză a unui popor.

---

[8] M. O. Kosven, *Introducere în istoria culturii primitive* (trad. din limba rusă de Eugen Comşa), Bucureşti, 1957, p. 146.

[9] *Manual de economie politică* (traducere din limba rusă), Bucureşti, 1955, p. 15–16.

[10] S. I. Ivanov, *Народный орнамент как исторический источник* (*К методике изучения*), în ,,Советская Этнография", Moscova, 1958, nr. 2, p. 3—23.

În consecință, unele din motivele ornamentale și anume cele mai vechi, printr-un studiu complex, ne pot furniza informații istorice prețioase și asupra trecutului celor ce le-au alcătuit. Într-o oarecare măsură, acesta este și scopul cercetării noastre în legătură cu figurarea mîinii la poporul romîn, în procesul etnogenezei lui culturale.

## II. PRINCIPALELE ETAPE ÎN EVOLUȚIA MOTIVULUI

Există un consens unanim, după care ornamentica este un gen de activitate artistică extrem de veche. La baza ei, esteticienii materialiști pun „primele începuturi de înflorire ale meșteșugurilor, trecerea omenirii la lucratul pămîntului și la creșterea animalelor” [11]. În aceste perioade, unele elemente esențiale ale ornamentului au fost „nemijlocit legate de însăși cadența muncii”, altele nemijlocit legate „de anumite sensuri figurate”, de „o semnificație tematică bine stabilită”, de „exprimarea simbolică a unor reprezentări importante și complexe” [12].

În general, s-a afirmat că ornamentele străvechi reflectă, prin prisma unei anumite concepții despre lume și viață, realități și idealuri sociale și estetice care, în fond, alcătuiesc laolaltă „conținutul lor istoric”. De aceea, prin noțiunea de conținut ornamental se înțelege „un sens concret narativ”, „un subiect oarecare”, „în mod simbolic o poveste despre anumite fenomene concrete” bine determinate istoricește în timp și spațiu.

Conținutul istoric al unui ornament popular se schimbă de la o perioadă istorică la alta, o dată cu conținutul material și spiritual al culturii care-l promovează. În societatea premergătoare apariției claselor sociale, ornamentul exprima un anumit conținut de idei, o tematică simplistă și proprie; în societatea împărțită în clase antagoniste, alte conținuturi de idei ceva mai evoluate în esența lor și în societatea fără clase un conținut cu totul nou. O dată cu schimbarea conținutului de idei se schimbă și funcțiunea socială a ornamentului; acesta dintr-un instrument de exprimare magico-religioasă devine un mijloc de simbolizare a unor anumite stări de fapt, apoi unul de împodobire și delectare artistică. Paralel cu aceasta au loc și schimbări în particularitățile artistice ale ornamentului.

A. — Primele și cele mai simple prefigurări ale motivului mîinii sînt cele prilejuite în răstimpul comunei primitive de modalități proprii de a reflecta magic acest instrument perfectabil de muncă. În cea mai lungă perioadă din istoria omenirii, reprezentările mîinii (gravate treptat pe pereții grotelor, pe vasele de cult, pe idoli etc.) se aseamănă în ansamblul lor, prin unele trăsături tipice comune, de conținut și formă.

La baza prefigurărilor magico-religioase ale mîinii din comuna primitivă stă modul de viață social-culturală : vînătoarea, creșterea animalelor și începuturile agriculturii. În legătură cu aceste activități se ivesc de fapt primele reprezentări ale mîinii. În ansamblul lor, aceste reprezentări sînt zoomorfice, simetrice şi în relaţie cu alte motive ce le profilează într-un complex ornamental. Acesta este cazul mîinilor umane solitare, sgîriate sau gravate în grote, sub forma „labelor de animale”, cu degetele egale şi uniforme, sub forma „ghiarelor de păsări” tridactilice. Reprezentarea zoomorfică a mîinii stilizate sub forma „labei de patruped” sau „ghiarei de pasăre”, începe să se precizeze ca atare o dată cu unele rituri de vînătoare, în ceremoniile preliminare, concomitente sau ulterioare vînatului primitiv. Pînă în prezent, nu s-a determinat riguros ştiinţific în ce constă conţinutul magic al reprezentării ornamentale a gravurilor parietale de la sfîrşitul perioadei paleolitice şi din perioada neolitică. Toate aceste motive ornamentale reductive ale mîinii din paleoliticul superior şi mai ales din neolitic au fost considerate, prin analogie cu reprezentările ornamentale ale manifestărilor similare la popoarele succesoare de mai tîrziu ca simple reflexe ale tehnicii artistice a magiei vînătoarei. Nu ştim în ce măsură aserţiunea e valabilă pentru trecutul îndepărtat, dat fiind că unele determinări sînt mereu depăşite de cercetări şi descoperiri noi.

---

[11] *Основы марксистско — ленинской эстетики*, p. 478.

[12] *Idem*, p. 478.

Printre primele figurări paleolitice europene ale mîinii, cele mai numeroase şi mai variate din punct de vedere artistic sînt cele din regiunea istorico-etnografică, franco-cantabrică. Celelalte regiuni istorico-etnografice din Europa, ca regiunea munţilor Alpi, regiunea carpato-balcanică etc., sînt încă insuficient explorate. A. R. Verbrügge susţine printre altele, referitor la regiunea noastră, că „cercetările în Carpaţi şi Balcani, în care există destule districte cu caverne, care ar putea să conţină (figurări de mîini) n-au dat încă nimic substanţial”[13]. Una din sarcinile lucrării de faţă va fi şi aceea de a repune în discuţie, a prezenta materialul nou, a sublinia şi revalorifica contribuţiile mai vechi ale cercetărilor de teren carpato-balcanic în problema figurării mîinii.

Studiul „straniilor reprezentări fără context”, cum le numeşte A. R. Verbrügge, le-a întreprins pe baza monografiilor de arheologie speologică consacrate grotelor din regiunea franco-cantabrică (peşterile de la Altamira, Castillo-Santander, La Pasiega, Gargas, Trois Frères, Ariège, Peche-Merle etc.). În mai toate aceste grote se remarcă, la intrările lor, pe culoarele întortochiate, în incintele retrase şi în fundul lor, figurate, nenumărate „mîini umane”, unele clar reprezentate, altele îndoielnice şi în fine altele schematice sau stilizate. Cele clar reprezentate sînt în general amprente negative sau pozitive, simple sau aureolate, în culoarea roşie sau neagră, de mîini stîngi (de bărbaţi, femei sau copii). Se întîlnesc şi amprente de „mîini diforme” (malformate sau cu degete mutilate). De cele mai multe ori aceste mîini se reduc la imaginea unei amprente de palmă, rar se întîlnesc mîini cu avant-braţe şi cu braţe. Schematizările şi stilizările mîinii merg uneori pînă la confundarea imaginei lor cu unele „semne pectiniforme”[14] sau „dactiliforme”, de simple urme de degete, asemenea unor virgule.

---

[13] A. R. Verbrügge, *Le symbole de la main dans la préhistoire*, Bonn, 1958, p. 164.

[14] *Ibidem*, p. 164.

Cercetînd atent „releveele mîinilor preistorice” din regiunea franco-cantabrică, A. R. Verbrügge ajunge la concluzia că figurările simple sau aureolate cromatic nu sînt totdeauna concomitente cu scenele artistice de vînătoare sau elevaj, din care fac parte. În gravurile din grote, multe figurări de mîini, prin locul lor consacrat, prin culoarea lor, prin aspectul lor particular, pot fi reprezentări accidentale sau simboluri tîrzii, suprapuse peste scenele gravate pe pereții grotelor.

Datarea acestor figurări de mîini s-a încercat prin $C^{14}$, examen microscopic, analiza superpoziției figurilor și a comparării stilurilor. Avînd în vedere structura lor morfologică, gradul de malformare sau mutilare, dimensiunea lor, caracterul lor pozitiv sau negativ, culoarea lor de bază, R. A. Verbrügge admite ipoteza că „aceste mîini au fost produse de oameni ai rasei Cro-Magnon, de-o parte și de cei ai rasei Grimaldi, de altă parte” [15].

Figurarea mîinilor în grotele paleolitice și neolitice apare însă de cele mai multe ori asociată fie cu unele „puncte roșii”, fie cu unele scene complexe, reprezentînd animale de vînătoare. Asocierea mîinilor cu animalele de vînătoare pare să colaboreze totuși la o interpretare magică a acestor figurări. „Astfel de mîini evocă posesia magică (la main mise magique) a vînătorilor asupra pradei simbolice”, susține A. R. Verbrügge, mergînd pe urmele lui Salomon Reinach [16], care susținea că „amprentele mîinilor” erau aplicate de vînătorii din epoca renului pe „animalele dezirabile” grupului social primitiv.

Tot în această categorie de fapte, arheologii au descoperit în ritualul de înhumare neolitică unele poziții ale mîinilor la scheletele exhumate care par că reflectă o anumită considerație magico-religioasă încă necunoscută nouă. În unele morminte de movile, cu sau fără ocru, scheletele aveau mîinile ridicate în dreptul feței. De asemenea, s-au descoperit morminte cu „mîini mutilate” și îngropate alături de schelet sau de alte obiecte rituale din inventarul mormîntului. Cei mai mulți arheologi au susținut, în general, că aceste poziții și gesturi sepulcrale ale mîinii arată, probabil, importanța ce se acorda post-mortem anumitor părți ale corpului. Pozițiile și gesturile sepulcrate ale mîinilor de cadavre „in situ”, integrate în corp sau mutilate și așezate alături, nu au fost deocamdată explicate în mod suficient. Totuși s-ar putea presupune, mergînd pe linia comparațiilor etnografice, că atitudinea lor sepulcrală nu este întîmplătoare și anume că a ținut de unele practici magice sau rituri funerare mai răspîndite. Ipotetic vorbind, ridicarea mîinilor în dreptul feței ar putea fi pusă în legătură cu superstiția acoperirii feței mortului în fața tentațiilor vieții pe care o părăsește. Ritul funerar de împiedecare a mortului ca nu cumva să revină la viață, mai ales cînd acesta a sucombat în mod violent, e mult mai complex ; pe lîngă acoperirea feței, sau mai bine spus a organului vederii, urmărește și astuparea urechilor ca să nu audă chemările celor vii, îndurerați sau dușmani, înfundarea nărilor ca să nu miroase urmele lor, legarea picioarelor ca să nu poată cumva merge, înfigerea unui par în inimă ca eventual aceasta să nu mai bată etc. În această privință pot fi coroborate cu unele analogii etnografice ale riturilor funerare de împiedicare a oamenilor bănuiți în timpul vieții ca necurați, spre a nu deveni după moarte strigoi.

---

[15] A. R. Verbrügge, *op. cit.*, p. 164.

[16] Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, tom. I, Paris, 1922, p. 126.

E posibil totuși ca peste gestul funerar al acestui rit de împiedicare, imprimat cadavrului prin ridicarea mîinii în dreptul feței, să se fi suprapus cu timpul și un gest ulterior de adorare legat de transformarea cultului fecundității și fertilității, cunoscut încă din neolitic, într-un cult mai evoluat. Paralel cu „mîinile ridicate” au fost descoperite în mormintele neolitice și „mîinile mutilate”. Avînd în vedere analogiile etnografice, putem bănui că și în cazul acesta poate fi vorba tot de un rit de împiedicare a mortului de a face rău celor vii. Tăierea totală sau parțială, reală sau simbolică a mîinii drepte sau a ambelor mîini, ca și mutilarea unor degete [17], s-a practicat milenii întregi pentru a împiedica pe cei ce se credea că pot deveni strigoi și face rău după moarte. Cum se va vedea în altă parte a acestui stadiu, obiceiul acesta s-a practicat în trecut și în regiunea carpato-balcanică.

Paralel cu figurarea mîinii gravate în peșteri și cu gestul funerar al ridicării mîinii în morminte de inhumație, se dezvoltă în germene unele reprezentări noi, în care mîna devine cînd totem, cînd simplu fetiș.

Motivul figurării mîinii ca totem se mai întîlnea în practica tribală a tatuajului pe față, pe piept și chiar pe partea dorsală a mîinii [18], în exornamentările de interior și mai ales în cele de exterior ale colibelor, gravat pe unele unelte de muncă etc. Iar reprezentarea mîinii cu fetiș se ivește într-o epocă ulterioară și mai evoluată. În această privință sînt interesante unele forme derivate din „mîinile fetiș”, așa-zisele „mîini talismane”, care la vechii egipteni închipuiau uneori și gesturi obscene. „Mîinile talismane” s-au menținut ca podoabe magice la unele popoare pînă aproape în vremea noastră, sub forma părților reale detașate din corpul omenesc, uscate, afumate și purtate la gît [19].

În general, se poate afirma că, în perioada bronzului, figurarea mîinii se generalizează. De astădată mîna devine asimetrică, intră în relație cu alte motive și începe să fie profilată într-un cadru ornamental restrîns. Acum întîlnim două categorii de reprezentări ale mîinii, unele integrate în corpul unei imagini principale (de animal, om, plantă, obiect etc.) și altele detașate de corpul uman (din umăr, din cot, de la încheietură etc.). Prima categorie de figurări a fost din plin studiată în cîteva lucrări de specialitate, dintre care pomenim deocamdată pe aceea a lui Gustav Schwantes „Die Vorgeschichte Schleswig-Holsteine (Stein und Bronzezeit)”. Acesta trece în revistă figurarea mîinilor, alături de alte semne, pe așa-zisele „pietre sfinte” [20] legate de începuturile adorării soarelui în Europa Centrală. Unele imagini de oameni sînt redate cu mîinile excesiv de mari ridicate în sus și degetele resfirate. Gustav Schwantes își pune întrebarea dacă „în imaginea acestor mîini exagerate este vorba de reprezentarea soarelui, de adorarea sa, sau de cultul său”. Figurări asemănătoare întîlnim și în alte regiuni arheologice, în America Centrală, la azteci, în Asia la unele popoare siberiene etc. În aceste regiuni istorico-etnografice se închipuia corpul soarelui în palma mîinii și razele solare în degetele răsfirate. De altfel, la concluzii asemănătoare ajung unii arheologi care descriind un cerc solar cu figuri pe marginea lui, susțin că acestea sînt „mîinile cu degetele răsfirate ce înfățișează razele soarelui”... [21].

---

[17] *Călăuza ateistului*, trad. din rusă, București, 1961, p. 19.

[18] Gh. Montandon, *La civilisation Arnou et les cultes artistiques*, Paris, 1937, p. 141.

[19] W. Willamson, *Melanezia*, cap. în Народы в нравах и обычаях (trad. din engleză în rusă), Petrograd, 1916, p. 153.

[20] Gustav Schwantes, *Die Vorgeschichte Schleswig-Holstein* (*Stein-und Bronzezeit*), Neumunster, 1939, p. 256, 266, 484, 505, 507, 512, 535, I. M. Megrelide, *Археологические находки в дидо*, în „Советская археология”, XVI, 1951.

Tot printre elementele artistice proprii perioadei bronzului pot fi trecute și unele figurări ale mîinii în forme fitomorfe [22]. Dintre aceste figurări manuale fitomorfe, două sînt mai frecvente : mîna închipuind o rădăcină de arbore sau o coroană arborescentă.

Cultul soarelui se dezvoltă tot mai mult cu cît popoarele trec de la forme de ocupație legate de nomadism, la forme de ocupație stabile și sedentare ; adică o dată cu dezvoltarea și extinderea agriculturii primitive, fapt care denotă că cele mai frecvente reprezentări ale mîinii în legătură cu un presupus cult al soarelui se întîlnesc la popoarele agricole (din văile Indului, Mesopotamiei, a Nilului, a Dunării etc.).

Etapa cea mai dezvoltată din evoluția ornamenticei primitive ține deci de perioada bronzului și a fierului în care apare și se fixează un nou tip de figurare a mîinii, tipul reprezentării magico-mitice.

B. — Odată cu apariția orînduirilor sociale împărțite pe clase, în cadrul și condițiile istorice ale fiecărei orînduiri constatăm o dublă figurare a mîinii, una proprie clasei dominante și alta claselor dominate. Fiecare din aceste două forme-perechi de figurare exprimă un conținut deosebit de idei și sentimente, reflectă o comprehensiune estetică diferită prin natura și scopul ei. Între aceste figurări-perechi există contradicții care se oglindesc în produsele contemporane ale artei oficiale și ale celei populare, în forme artistice proprii. Cu toate acestea, figurările-perechi sînt corelate între ele prin conflictul de idei și sentimente care le stă la bază, astfel încît privite împreună alcătuiesc o unitate ornamentală bine determinată structural.

În arta claselor dominate din societatea sclavagistă, mîna a fost figurată în mod precis, concret și real, ca „mîna umană”, în aceea a clasei dominante într-un mod imprecis, abstract și ideal, ca „mîna divină”.

La baza reprezentării mîinii umane a stat cînd mîna celor ce munceau în condiții inumane, cînd mîna unui erou civilizator care și-a pus inteligența și bravura în slujba celor oprimați și cu această ocazie a realizat fapte importante sau excepționale prin caracterul lor obștesc. Însă mîna umană, ca și mîna divină, cum vom constata îndată, reflectă uneori și simboluri ale aservirii spirituale, cînd închipuia atît pentru sclavi, cît şi pentru stăpînii de sclavi, rugăciunea, adularea, imprecaţia, siluirea.

---

[21] Gustav Schwantes, *op. cit.*, p. 512 ; Herbert Kuhn, Die Feldsbilder Europas, Stuttgart, 1952.

[22] G. Schwantes, *op. cit.*, p. 535, fig. 873.

Printre cele mai reprezentative categorii de ,,mîini-umane'' sînt cele legate direct de ocupaţia de bază sau meşteşugurile esenţiale : ,,mîna simbol'' a obştiilor de agricultori nord-africani [23], ,,mîna mănuşe'' [24] de pe stelele gladiatorilor gali, ,,mîna pecetie'' [25] ca semn meşteşugăresc în colonia romană de la Dunăre, ,,mîna ieroglifă'' [26] din alfabetul cretan etc. Întîlnim însă figurarea mîinii umane legate şi de aservirea spirituală. Din această categorie, mai importante sînt figurările ,,mîinilor amulete'' [27], realizate din mîini reale de mort, îmbălsămate şi mîini realizate din material lemnos moale. Ambele soiuri de figurări presupuneau prezervarea pe această cale împotriva duhurilor rele ale maladiilor umane. Tot simboluri ale aservirii sînt şi ,,masca-mînă'' [28], un apotropeu medical zugrăvit pe obraji sau podul palmei, şi ,,mîna-acoperemînt'' [29], un capac alcătuit din lemn vopsit în roşu, cu care se acoperea mîna stîngă a mortului pentru a o împiedica astfel ca să producă presupuse nenorociri post-mortem.

Tot din această categorie fac parte şi ,,mîinile reductive'' în poziţie ridicată, ca un act de jertfă umană adus unui zeu sîngeros, ca şi mîinile reductive în poziţie dreaptă, asociate uneori cu un simbol solar etc.

Reprezentarea mîinilor reductive în poziţia ridicată (,,deux mains supines'') începe să devină frecventă pe coloanele şi stelele funerare simple sau ornamentate uneori cu motivul ,,banchetului funerar''. Regiunea istorico-etnografică în care motivul poate fi bine cartografiat este bazinul est-mediteranean. De jur împrejurul acestei mări interne, pe ţărmul african, întîlnim monumente cu motivul mîinii implorînd protecţia (stelele închinate zeiţei Tanit) [30], pe ţărmul asiatic (stelele funerare închinate zeului Baal), pe ţărmul european în partea grecească a Peninsulei Balcanice [31] (stelele închinate lui Helios), în munţii Carpaţi şi Peninsula Crimeea (,,pietre votive''). În toate aceste reprezentări ale mîinii în legătură cu stelele funerare deosebim două variante plastice mai importante : una în care motivul mîinii umane este subordonat motivului solar şi alta în care motivul solar este presupus prezent alături de mîna umană.

În perioada de ascensiune a culturii eline, mîna şi elementele ei esenţiale, degetele, încep să fie considerate ca ,,instrumentul care înlocuieşte toate instrumentele'' [32]. În conştiinţa socială a elinului preţuirea mînii crește o dată cu dezvoltarea procesului muncii manuale tot mai complicate și a cugetării asupra muncii și rostului ei în viață. Aristotel susține că „mîna devine rînd pe rînd ghiară, cleşte, ciocan, lance, sabie sau orice altă armă şi orice alt instrument"... [33]. Din instrumentul instrumentelor, în mod inevitabil, acesta se transformă într-o unitate de măsură a muncii ei proprii, adică a muncii manuale. De aceea, în această perioadă istorică, cantificarea mîinii într-o reprezentare ornamentală nu este un simplu procedeu artistic de împodobire sau multiplicare a unui element formal plăcut al corpului omenesc, ci mai ales un mijloc de exprimare a ceea ce în termeni moderni am putea numi puterea de muncă a figurii reprezentate, în consecință, a mîinii privite colectiv. Dacă cîntărim cu mîna puterea de muncă a unui om, atunci „mîna" devine o unitate de măsură a capacității de producție, a facerii și prefacerii omenești. Multă vreme omul și-a măsurat munca cu „mînaputere". Cum vom vedea în partea finală a studiului, folclorul romînesc exprimă uneori din acest punct de vedere foarte precis concepția manuală a puterii de muncă.

---

[23] V. I. Avdiev, *Istoria orientului antic*, trad. din rusă, Bucureşti, 1951, pl. XLVIII.

[24] Daremberg et Saglio, III, 3, M, p. 1576.

[25] *Ibidem*, p. 1313.

[26] *Istoria universală*, trad. din rusă, vol. I, Bucureşti, 1959, p. 403.

[27] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, I, 1, p. 257.

[28] D. Wagner y Em. R. Wagner, *op. cit.*, p. 370.

[29] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 2, p. 1389.

[30] L. Delaporte, *Mythologie phenicienne*, în F. Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 73—74; V. I. Avdiev, *Istoria orientului antic*, trad. din rusă, Bucureşti, 1951, planşa XLVII, p. 217.

[31] Gustav Mendel, *Catalogue des sculptures greques, romaines et bysantines*, Constantinopole, vol. III, 1914, Constantinopole, III (1914), p. 185, 296, 310, 383.

[32] Aristotel, *Opera Omnia*, Didot, 1848, *Traité des parties des animaux*, Cartea IV, cap. X, p. 15—16, p. 199.

În arta clasei dominante a societății sclavagiste mîna a fost figurată într-un chip rafinat-disimulat, idealist, „ca mîna divină". Această „mînă-divină" concepută cînd ca mîna unui zeu, cînd a unui reformator religios, cînd a unui conducător militar, exprimă interesele teocrației și ale aristocrației sclavagiste. De aceea, „mîna-divină" a fost în arta stăpînilor de sclavi o imagine, o reprezentare sau un simbol al exploatării materiale a omului și aservirii spirituale a poporului.

Această „mînă-divină" se credea că împarte dreptatea în lume pe considerente de clasă socială. Ea începe să simbolizeze așa-zisa „putere eternă și imuabilă" care nu-și justifică rosturile față de omul de rînd, însă care oblăduiește pe cel nobil sus pus, pe sacerdot și bazileu.

În mitologia sacerdorală sclavagistă întîlnim mai multe forme de figurare a „mîinii divine" dependent de caracterul obiectului figurat. Printre primele figurări, mai importante prin structura lor magico-religioasă sînt, pe de o parte, „mîinile solarizate" şi, pe de altă parte, „mîinile cantificate". Prin „mîinile solarizate" se înțeleg de fapt două soiuri de imagini : a) soarele redus la elementele unei mîini (pumnul, palma deschisă, degetul) sau b) mîna concepută ca un soare, cu degetele răsfirate drept raze. Iar prin „mîinile cantificate" se înțelege multiplicarea unor elemente constitutive ale mîinii (brațul, degetele etc.) pînă la saturarea cîmpului ornamental, sau reducerea mîinii la un element care exprimă linia ei de forță motrice (o virgulă, un semn dactiliform etc.).

Din prima categorie face parte chipul zeului Horus. Uneori acest erou egiptean divinizat a fost reprezentat printr-un singur element al mîinii lui drepte : „degetul arătător". Reprezentarea reductivă a mîinii drepte printr-un deget închipuia în acea perioadă întruparea razei solare înfipte în pămînt pentru a-l fecunda și fertiliza. Ceea ce înseamnă că imaginea mîinii din cultul mai vechi al fecundității și fertilității agricole din perioada bronzului și a fierului a supraviețuit și în unele forme noi de cult agrar sclavagist, iar obeliscul ca monument mitologic al soarelui manualizat a devenit atunci numai o formă artistică nouă a unor reminiscențe istorice străvechi [34].

---

[33] Aristotel, *op. cit.*, p. 199.

Din a doua categorie de figurări fac parte „mîinile divine" ale zeului solar abstract, Aton, închipuit în secolul al XV-lea înaintea erei noastre de faraonul Amenhotep al IV-lea, pentru a se elibera prin el de influența dăunătoare a preoților și a nobililor. În fond, figurarea mîinilor lui Aton redă mîinile reformatorului religios care era însăși faraonul. Se cunosc mai multe asemenea imagini ale mîinilor divine din Ahetaton, „orașul soarelui", în care noul zeu, travestiul lui Amenhotep al IV-lea, numit și Ehnaton, era „discul solar din care coborau în evantai lungi raze terminate în mîini" [35].

Mai important din acest punct de vedere este basorelieful lui Ehnaton în care faraonul este redat cu soția și fiicele lui așezați într-un balcon sub ploaia de raze-mîini a lui Aton, împărțind favoriților lor podoabe de aur. Celălalt basorelief important care redă imaginea zeului Aton figurează soarele cu mîini care oblăduiesc bucatele, depozitele, locuințele și templele Ahetatonului. În ambele basoreliefuri, cantificarea mîinii apare ca un simbol evident al unei concepții magico-religioase despre caracterul și rostul muncii manuale sclavagiste.

Reprezentări similare de multiplicare a imaginii mîinii, ca rezonanțe tîrzii de cult al fecundității și fertilității se întîlnesc și în mitologia brahmană și hindustană : Vișnu, Çiva și alte divinități subsecvente acestora sînt figurate cu mai multe perechi de mîini (Vișnu din Hampi, din Madura și din Angakor-Vat cu cîte două perechi ; Vișnu din Mahlipapuram cu patru perechi, Vișnu din Nara-Simba cu cinci perechi etc. [36]. Numărul perechilor de mîini crește indefinit la Vișnu, cu cît ne apropiem în timp de vremea noastră. „Vișnu cel cu o mie de mîini" este expresia alegorică a acestei cantificări hiperbolice a puterii manuale a unui mare bhakti devenit zeu solar. În cazul lui Vișnu, numărul mare de mîini cu care este închipuit a semnificat un dublu simbol : pe de o parte idenfinitatea razelor solare care alcătuiau aureola puterii lui, iar pe de altă parte omnipotența materială a soarelui (fiecare „mînă-rază" îndeplinind în mod separat un act izolat de muncă în economia ansamblului și toate laolaltă o acțiune cosmică comună și dirijată). Aceeași semnificație o au și reprezentările ornamentale ale mîinilor zeului Çiva. Çiva din Lingodhava, are două perechi de mîini, Çiva din Gahasamhariamurto, patru perechi de mîini, Çiva sub înfățișarea lui Nataraja, opt perechi de mîini [37] etc. Dintre zeii de rang inferior trebuie reamintit Avalokitecsvara cu șase perechi de mîini și Yamantaka cu nouă perechi de mîini.

Opusă iconografiei plurale a mîinii este iconografia singulară a mîinii. În mitologia eschimoșilor din Canada, dintre toate forțele considerate susținătoare și păzitoare ale speței umane, adică dintre semizeii luminii numiți Torngakski, cel mai puternic a fost Torngaksoak. Acest demon închipuit omnipotent și ridicat la rangul de zeu primordial, denumit și ,,spiritul cel bun”, a fost figurat de eschimoși într-una din multele lui ipostaze mitice ,,ca un om de o talie înaltă, care nu avea decît o mînă” [38], pentru că era suficient ca să zidească cu ea lumea și să împartă dreptatea între oameni. Semizeul fără o mînă, Torngaksoak, își trage originea de fapt dintr-o figurare anterioară a unui mag-sacerdot ciung, transformat de imaginația evhemeristă populară cînd în demonul, cînd în zeul pomenit.

---

[34] G. Maspero, *Egypte*, Paris, 1911, p. 49.

[35] G. Prampolini, *Mitologia nella vita dei popoli*, Milano, 1937, p. 20.

[36] Felix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 335–345.

[37] P. Masson-Oursel et Louise Morin, *Mythologie de l'Inde*, cap. din Felix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1035.

Concepției manuale a puterii solare îi corespunde deci în arta sclavagistă figurarea manuală a soarelui. Din grupa reprezentărilor mîinii ca simbol solar fac parte pe lîngă mîinile integrate în corp și mîinile detașate de corp. Unele din aceste ,,mîini divine” sînt ,,mîini ex-voto” concepute ca ofrande magico-religioase. Acesta e cazul ,,mîinilor lui Sabazios”, care în unele practici medicale empirice serveau totodată și de ,,mîini-magice forceps” [39].

Din categoria unor acoliți ai zeilor solari, deveniți mai apoi zei ai medicinii, fac parte Asclepios și Hygeea. ,,Mîinile lui Asclepios și ale Hygeei” erau apostate pe obiecte de cult funerar pentru apărarea mormîntului împotriva unor presupuse genii rele.

În arta sclavagistă a marilor și micilor mitologii agricole, alături de cele două figurări ale mîinii legate de cultul soarelui ca izvor de viață și muncă, apar și se dezvoltă paralel și unele reprezentări ale mîinii legate de organizarea instrumentelor de opresiune socială: armata, gărzile etc. Din această categorie fac parte mîinile simboluri ale puterii imperiale, regale sau princiare. Remarcabile sînt în această privință ,,mîna-ghioagă” [40] a luptătorilor teocrației asiriene, ,,mîna-sceptru” [41] a unor teocrați din America precolumbiană, ,,mîna lictorială” [42] a justiției romane purtată în triumfuri pe umeri de magistrați etc.

C. — În ordine istorică se constată și în ornamentica orînduirii feudale o dublă figurare a mîinii, una care reflectă condițiile materiale ale iobagilor și alta pe acelea ale seniorilor.

Figurarea mîinii iobagilor se întîlnește ca motiv ornamental mai mult în faza de mijloc a feudalismului, asociată cu figurarea mîinii meșteșugarilor-aserviți, ca un semn particular de muncă productivă. Mîna alături de un topor era semnul unui pădurar-iobag, mîna alături de un compas, semnul unui dulgher-iobag etc. Cu timpul, aceste semne particulare de muncă productivă ale meșteșugarilor-iobagi devin însemne ale asociațiilor de tipul breslelor meșteșugărești. Pe stemele, steagurile și insignele breslelor medievale europene figurarea mîinii capătă o extindere impresionantă. Mîna cu unealta proprie fiecărei ramuri meșteșugărești, devine acum un ,,simbol de branșe”. Acesta e cazul ,,Handtren”-ului sau ,,Handschlag”-ului (un fel de legămînt sau convenție meșteșugărească) închipuit printr-o mînă uriașe de lemn purtată în vîrful unui băț, alături de simbolul mîinilor ce încep să fraternizeze într-o cunună de lauri pe stemele breslașilor, purtate în procesiunile sărbătorești ale meșteșugarilor din Dresda în secolul al XVI-lea [43]. O dată cu dezvoltarea modului de producție capitalist, figurarea mîinii decade ca simbol de breaslă și capătă treptat un conținut de idei nou și o formă artistică deosebită.

---

[38] Max Fauconnet, *Mythologie des Esquimaux*, cap. din Félix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 384.

[39] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 2, p. 1241.

[40] Emilio R. Wagner y Duncan Wagner, *op. cit.*, p. 452.

[41] *Ibidem*, p. 452.

[42] *Ibidem*, p. 370.

În opoziție cu figurarea mîinii iobagilor și meșteșugarilor aserviți și liberi, se întîlnește în arta medievală figurarea „mîinii seniorale", în care accentul cade îndeosebi pe caracterul confesional al acestei figurări. Marile confesiuni mondiale sînt îmbrățișate în feudalism de clasa dominantă și transformate în instrumente de exploatare de clasă. Pentru cele mai multe din aceste confesiuni (mozaism, creștinism, mahomedanism etc.) munca a fost considerată efectul unui blestem divin, iar mîna ca instrumentul și simbolul acestui blestem. În fond, figurarea mîinii ca simbol al blestemului („mîinile imprecatorii") e un motiv ornamental moștenit din perioada sclavagistă. În ornamentica succesorală acest motiv devenit reprezentarea mîinilor seniorale constituie un privilegiu artistic. „Mîinile înmănușate" ale întregii ierarhii nobiliare de sînge sau de spadă și a ierarhiei ecleziastice corespunzătoare trec ca motiv de pe steme și blazoane pe decorații și produsele artei culte ermetice, din heraldică în ornamentica de curte domenială.

Marii artiști ai evului mediu european pun accentul în pictura lor pe jocul rafinat al gesturilor savante, chiar atunci cînd redau scene puțin importante din punct de vedere artistic. Din această perioadă datează idealul mîinilor alungite, cioturoase, fremătătoare pe care le ticluesc în operele lor artiștii turmentați de viziunile mistice, de extaze onirice și divinații chiromantice. Chiromancia și chironomia ca presupuse și rentabile „meserii psihologice"; prima, denumită pompos în această vreme „știința divinatorie" și a doua aidoma „știința caracterologică", deși s-au născut în perioada și cultura sclavagistă, ajung la maturitate speculativă abia în perioada feudală [44]. Chiromancia, ca aberație științifică, este fiica mezină a astrologiei, din care cauză devine, cum susține N. Vaschide, „o aplicație imediată a astrologiei". Cele mai importante semne pentru astrologi se legau acum de degetele mîinii; fiecare deget se considera a cădea direct sub protecția unui astru și a acționa în consecință; „degetul mijlociu era dirijat de Saturn, indicatorul de Jupiter, inelarul de Soare, cel gros de Venus... și degetul mic de Mercur [45]. Deci prin chiromancie se continua pe un alt plan și sub o altă formă superstiții magico-religioase mai vechi, moștenite, prin cultura sclavagistă, din comuna primitivă.

Reprezentările profesionale ale acestui tip de mînă în ornamentică au fost antropomorfice, asimetrice, izolate, neîncadrate într-un cîmp ornamental și neprofilate în complexe ornamentale sau rețele de motive. Formele istorice cele mai obișnuite în ornamentica ecleziastică se reduc la figurarea mîinilor singulare sau împreunate în posturi diferite sau schițînd unele gesturi culturale.

---

[43] Sieber Friederich, *Volk und volkstümliche motivik im Festwerk des Barocks Darstellt an dresden Bildquellen*, Berlin, 1960, p. 65–67.

[44] N. Vaschide, *Essai sur la psychologie de la main*, Paris, 1909, p. 27 ș. u.

[45] N. Vaschide, *op. cit.*, p. 42.

Din prima categorie de reprezentări confesionale ale mîinii reductive merită să fie pomenite unele stilizări artistice mai mult sau mai puțin reușite. În iconografia mozaică ,,menorahul'' sau candelabru cu șase brațe, care se aprinde de Hanuca, este redat sau printr-o mînă heptadactilică sau prin șapte mîini ca suporturi îngemînate de lumînări. În iconografia budistă și șintoistă, divinitățile superioare sînt distinse nu atît după fizionomia lor particulară, cît mai ales după poziția mîinilor în jocul delicat al degetelor. Degetele capătă astfel individualitate dramatică proprie. Jocul lor subtil și definit își are normele lui artistice, atît în pictură și sculptură cît și în dansurile rituale. Printre ,,regulile mai amănunțite'' ale picturii indiene medievale ,,un rol de seamă îl joacă ***Mudra***, adică poziția și mișcarea mîinilor și degetelor care ajută la apariția unei rasa (emoții) corespunzătoare''[46]. Canoanele mudrei au fost aplicate cu scrupulozitate surprinzătoare în picturile murale din Adjanta (sec. V—VII e.n.)[47]. În iconografia creștină, reprezentarea mîinii pătrunde devreme în cuprinsul ornamenticii bazilicale, cît și al superstițiilor legate de cult. În unele biserici medievale din Germania[48], ornamentarea unor frontoane de uși se făcea prin zgîrierea sau mularea de mîini. Mîinile jucau aici un rol apotropaic în superstițiile locale. Atitudinea mai arată și o exorcizare prin mînă a unor motive auxiliare, fie a unei capre (considerată ca reversul negativ al mielușelului domnului), fie a unui cap uman (în general apolinic). Cum vom constata mai tîrziu, motivul mîinii se întîlnește pe catapetesmele și stîlpii unor vechi biserici sau capele ortodoxe. În iconografia musulmană sectară a husiților, motivul mîinii alături de simbolul soarelui și al lunii străjuiește pe unele turle de mecete. De astă dată e vorba de înfățișarea unei mîini concrete, cu palma deschisă spre cer și cu ,,cele cinci degete ce reprezintă în credința băștinașilor pe cei cinci sfinți sau prooroci la Ușiți : Mahomed, Fatima, Ali, Husseim și Hasam''[49]. Tot la mahomedani întîlnim și exorcizarea sexului feminin de pe unele gravuri parietale străvechi, prin apostarea alături și a motivului mîinii cu palma deschisă și degetele răsfirate. Exorcizarea sexului feminin ca motiv magico-religios ancestral stă la baza unui motiv mahomedan asemănător, însă recent[50].

D. — Figurările artistice ale motivului ornamental al mîinii încep să fie promovate într-un mod deosebit și de arta burgheză. Unele aspecte ornamentale moștenite din trecut sub formă de rămășițe magice se șterg încetul cu încetul și sînt eliminate din complexul ornamental, trec pe plan secundar.

La orașe proletariatul introduce în arta lui o figurare realistă a mîinii. În această figurare este redată alături de mîna meșteșugarului din burguri, mîna muncitorului industrial. Începînd din secolul al XIX-lea mîna muncitorului industrial devine simbolul luptei de clasă şi apoi al unităţii de luptă socială a clasei muncitoare.

---

[46] și

[47] Bazele esteticei marxist-leniniste, trad. din rusă, București, 1961, p. 55.

[48] Karl Teodor Weigl, *Beittrage zur symbolenvorschung*, Berlin, 1934, p. 36—37.

[49] Ghilarii din Mazanderan în Советская Этнография 1946, I. p. 222.

[50] V. Marcovin, *Наскальные изображения в предгорьях северо-восточного Дагестана*, în ,,Советская археология'', nr. 1, 1958, p. 149.

Conţinutul istoric al motivului se schimbă; forma artistică, în ansamblul ei, rămîne aceeaşi. Mîna asociată cu unele simboluri străvechi o întîlnim din ce în ce mai rar. Rostul acestei asociaţii nu se mai cunoaşte. El poate fi reconstituit numai prin cercetări analitice de etnografie şi folclor comparativ-istoric.

Procesul de idealizare plastică a anumitor forme şi gesturi ale mîinii (teratologice, patologice, fantastice, realiste etc.) de către artiştii reprezentanţi ai burgheziei în ascensiune, ajunge acum la apogeu. Meşteşugarul înstărit, ca şi marele artist burghez, îşi fac cu timpul un ideal artistic din reprezentarea plastică a mîinilor idealizate, deţinătoare de presupuse frumuseţi interioare. Noţiunea de ,,psihologie a mîinii'' începe să se generalizeze şi să preocupe nu numai pe artiştii plastici, dar şi pe ornamentişti. Fiecare caută să exprime ceva din şi prin fizionomia, morfologia, atitudinea, poziţia, mobilitatea mîinii. În această perioadă, figurarea ,,mîinii psihice'' devine o necesitate creatoare şi o modă artistică.

În *prefaţa* la lucrarea lui N. Vaschide, intitulată *Essai sur la psychologie de la main*, publicată în 1909, marele psiholog burghez Charles Richet deşi susţine că ,,mîna e un aparat de execuţie şi (că) lipsa de îndemînare manuală este o adevărată defectuozitate cerebrală'', manifestă preferinţe clare pentru ,,mîini ca aparate de seducţie'' de o ,,eleganţă proverbială'', idealizate în structura lor formală şi în gestica lor. Charles Richet descrie ,,mîinile'' care trădează originea socială şi rangul posesorilor. E în această declaraţie de preferinţă, în aparenţă inocentă, o declaraţie de principii estetice care stă la baza nu numai a gustului artistic al acestui psiholog, ci şi la baza artei ornamentale burgheze.

Studiul figurării mîinii din perspectiva artei burgheze este reluat într-o lucrare recentă de Hanna şi Ilse Jursch[51]. Deşi ambele autoare susţin că obiectul predilect al cercetării lor este ,,mîna omenească, fără ajutorul căreia nici nu putem închipui existenţa noastră omenească'', totuşi insistă în prezentarea ,,mîinilor invizibile, devenite vizibile în artă'', care nu sînt altceva decît ,,mîinile de îngeri ca soli şi unelte divine''. Subordonînd tematica generală a figurării mîinii simbolismului religios şi apologeticii creştine, autoarele introduc în expunerea materialului despre mînă un punct de vedere depăşit, al esteticei teologal-burgheze. Mîinile detaşate de muncă sînt idealizate în structura lor formală, de astădată pe criterii de ordin mistic (sensul mîinii nu stă în ,,vita activa'', ci în ,,răspunsul la ceea ce fac mîinile lui dumnezeu'').

E. — Tipul figurării artistice a motivului mîinii ajunge la maximum de expresivitate în ornamentica socialistă. De astă dată nu mai întîlnim un dublu motiv ornamental, care reflectă o structură de clasă antagonistă şi în luptă socială, ci un singur motiv ornamental care reflectă alianţa dintre cele două clase muncitoare ale societăţii noi.

---

[51] Hanna und Ilse Iursch, *Hände als Symbol und Gestalt*, Berlin, 1959, 195 p.

## III. FIGURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICĂ DUPĂ DATELE ARHEOLOGIEI ROMÎNE

Studiul reprezentării ornamentale a mîinii în cultura romînă, trebuie să înceapă, cum este și firesc, de la materialul documentar descoperit și valorificat în primul rînd de arheologia romînă. Cercetările de arheologie au urmărit apariția și evoluția acestei reprezentări pe teritoriul patriei noastre și în regiunea carpato-balcanică.

După datele arheologiei romîne se constată pe teritoriul Romîniei trei categorii de reprezentări ale mîinii.

a) reprezentări ale mîinii ca semne ale ocupațiilor de bază (vînătoarea, creșterea animalelor, agricultura) sau a unor meșteșuguri principale (olăria etc.);

b) reprezentări ale mîinii ca simboluri culturale ale fecundității și fertilității agricole. În această a doua formă, reprezentările mîinii se diferențiază 1. în semne de supunere, adorare și ocrotire; 2. în semne funerare : de imprecație sau blestem și 3. în apotropee;

c) și reprezentările mîinii ca simboluri ale medicinei magice primitive (legate odinioară de cultul unor zei vindecători, locali sau naturalizați), sau ca semne ale tămăduirii prin intervenția mîinii.

Aceste trei categorii de reprezentări ale mîinii, documentate arheologic, reflectă trei considerații social-culturale care s-au acordat succesiv sau paralel reprezentării concrete și practice a acestei părți a corpului omenesc.

A. Diferențierea motivului mîinii în trei categorii de reprezentări ornamentale este un proces istoric relativ lung. Procesul de diferențiere și specializare a mîinii începe și la băștinași din paleolitic și se perfectează după primele două mari diviziuni sociale ale muncii. În această lungă perioadă istorică, reflectarea diferențiată a mîinii poate fi urmărită în figurile tot mai diferite ale artei primitive.

Prima reprezentare plastică a mîinii, pe care o găsim în faza incipientă a artei rupestre, este aceea a unei „mîini-labe'' și „mîini-ghiare''. Aceste două închipuiri zoomorfe, legate de unele rituri ale vînătorii primitive, se modifică cu timpul pînă capătă o fizionomie morfologică umană. Reprezentările antropomorfe ale mîinii, legate întîi de un cult al fecundității și fertilității agricole, devin cu timpul semne ale unui cult agrar al lui. La rîndul ei, reprezentarea mîinii ca simbol solar înlesnește reprezentarea mîinii ca simbol al medicinii magice atribuite zeilor vindecători. Ceea ce înseamnă că o categorie de reprezentări ornamentale ale mîinii derivă genealogic dintr-o alta, ca rezultat firesc al evoluției reflectării plastice a muncii, din forme tot mai diferențiate și specializate de muncă. Procesul acestei evoluții pornește de la reprezentarea concretă (chiar mîna celui ce muncește), se ridică la abstracție (mîna ca simbol al muncii) și revine din nou la concret (reprezentarea unei munci pe o treaptă superioară a specializării tot prin mînă).

I. Primele sesizări artistice ale reprezentării mîinii, abia diferențiate și specializate, sînt prilejuite de cercetările și studiile de arheologie primitivă ale gravurilor parietale din peșterile Carpaților meridionali.

Cîteva semne speologice au fost descoperite în 1923 de Marton Roska pe pereții grotei de la Cioclovina, însă marea lor majoritate au fost scoase la iveală de C. Nicolaescu-Plopșor în grotele Băii de Fier pe rîul Galben, la Vaideei pe rîul Gușița, la Runcu pe rîul Sohodol și la Polovraci în defileul Olteţului (fig. 1). Cronologia acestor manifestări de artă rupestră este incompletă. Asupra locuirii și gravării peșterilor din Oltenia, arheologii și speologii romîni nu au ajuns încă la un acord unanim. S-a susținut că majoritatea gravurilor parietale sînt de proveniență paleolitică, neolitică sau eneolitică.

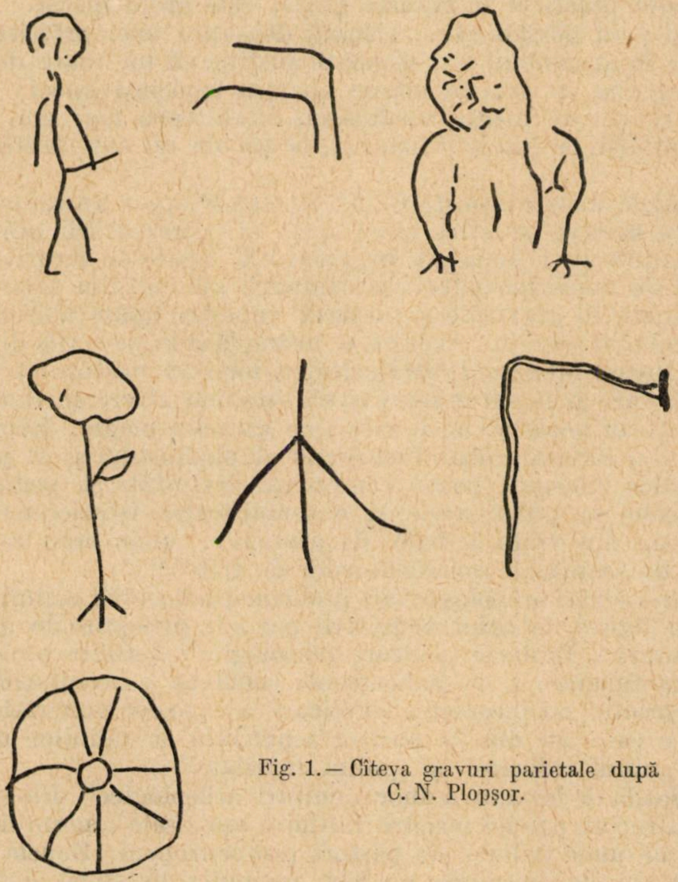


Fig. 1. — Cîteva gravuri parietale după C. N. Plopșor.

Cele mai reușite dintre aceste gravuri sînt alcătuite din „figuri umane”, „figuri de animale”, „reprezentări solare” etc. Printre imaginile gravate, reproduse și comentate de C. Nicolaescu-Plopșor, întîlnim alături de „mîna integrată în corp” și „mîna detașată de corp” în forma monodactilică (așa numită „figură serpentiformă” de la Polovraci); „mîna ghiară” sau „tridactilică” (așa-zisa „figură umană” de la Polovraci) și

,,mîna pluridactilică'' (în formă fitomorfă, de rădăcină). Cîteva din aceste desene rupestre au fost puse de C. Nicolaescu-Plopşor, în legătură cu cultul soarelui. « Cei doi oameni sînt în picioare, în poziţia de adorare în faţa soarelui. Figura 11 e însuşi soarele, şi figura 12 nu lasă nici o îndoială că e soarele umanizat. Toate aceste desene aparţin grotei Pîrcălau. Excepţie făcînd de aceste reprezentări, ceea ce mă face să cred într-un cult al soarelui practicat în această grotă, este grota însuşi... atît prin forma, cît şi prin poziţia ei... situată deasupra unei prăpăstii [52]» etc.

Privite în ansamblul lor, se poate susţine că nu toate desenele rupestre descoperite în grotele oltene aparţin aceleiaşi epoci: unele sînt mai vechi, ce ţin de magia vînătoarei, altele ceva mai noi, ce ţin de cultul fecundităţii, iar altele şi mai noi, ce ţin de un cult pastoral-agricol al soarelui.

Cercetările întreprinse de C. Nicolaescu-Plopşor au valorificat deci pe lîngă alte motive artistice şi pe acela al reprezentării mîinii, motiv care se prezintă mai închegat în gravurile legate de riturile vînătorii primitive şi de unele începuturi pretimpurii ale cultului solar.

Cu timpul, în gravurile şi picturile rupestre apare alături de mînă corelat şi simbolul soarelui. Aceasta se întîmplă şi în peşterile din Carpaţi, locuite din epoca bronzului: «Majoritatea lor s-au descoperit în peştera Pîrcălabului, care ar fi putut servi ca un sanctuar al vremurilor de atunci unde se practicau poate şi unele rituri de caracter magic. Reprezentările ithyphallice s-ar datora probabil unui cult al phallusului şi al procreaţiei. Restul figurilor omeneşti poate reprezenta divinităţi şi personaje diferite. Alte scene ar putea avea şi o semnificaţie istorico-narativă sau comemorativă, din viaţa tribală de atunci... unde erau reprezentate faptele mai de seamă ale conducătorilor de trib'' [53].

II. Alte sesizări arheologice ale problemei reflectării mîinii încă nediferenţiate în figurările artei primitive par a fi prilejuite de ,,ritualurile de înmormîntare''. În unele ,,culturi arheologice'' definite pînă acum pe baza riturilor funerare şi pe cunoaşterea concretă a inventariului descoperit în morminte, s-a încercat o explicare a cauzelor materiale şi condiţiilor istorice care au dus la poziţia sepulcrală a mîinilor de schelete exhumate: ,,mîini ridicate'' şi ,,mîini mutilate''.

În perioada de formare a unor ,,culturi arheologice'' din epoca bronzului, pe teritoriul patriei noastre întîlnim aşa-zisele ,,morminte cu ocru în movile'' ale unor triburi de păstori protoeuropeni. Zonele predilecte pentru acest tip de morminte au fost regiunile de stepă şi silvo-stepă. După mărimea mormîntului şi tehnica înmormîntării, în regiunile extracarpatice, s-a stabilit ,,un singur sistem de înmormîntare cu ocru'' cu două variante: una a ,,mormintelor simple, săpate sub nivelul movilelor, în cuprinsul tumulilor sau în apropierea lor'' (care corespund întregii durate de timp a culturii monumentelor cu ocru de la noi) și alta a „mormintelor acoperite cu construcții de lemn, cu o singură inhumație" [54].

---

[52] C. Nicolaescu-Plopşor, *Desenuri paleolitice în Oltenia*, în ADV (1926), p. 49–50; *Cu privire la desenurile preistorice din peşterile Gorjului*, An. V (1926), p. 130–134; *Travaux sur les peintures rupestres d'Oltenie*, An. VI (1928), nr. 35, Craiova; Un desen paleolitic în Oltenia, An. VIII (1929; *Desene rupestre de la Polovraci-Gorj*, Craiova, 1928; *L'art rupestre carpatho-balcanique*, Paris, 1931).

[53] D. Berciu, *Arheologia preistorică a Olteniei*, Craiova, 1939, p. 19–20.

Caracteristic în aceste morminte cu ocru, pe lîngă inventar, sînt pozițiile rituale ale mîinilor de schelet (fig. 2). Cea mai frapantă atitudine este aceea a mîinilor ridicate în față. În legătură cu această atitudine, arheologii au emis mai multe ipoteze. Ridicarea mîinilor la cadavre e sau „întîmplătoare" (o „poziție odihnitoare echivalentă dormitului", o „poziție de acomodare a cadavrului la conformația gropii") sau „rituală". Cum am mai relatat în partea introductivă, înclinăm să credem că mîinile cadavrelor erau ridicate în dreptul ochilor ca să acopere vederea, care în eventualitatea unei închipuite „revifieri" a mortului l-ar fi împiedecat să vadă și astfel să-și regăsească rudele și să le facă rău.

Cert este însă că „mîinile de schelete ridicate în dreptul feței" pot reprezenta și un gest dependent sau independent de prezența ocrului în mormînt. Faptul că ocrul „acoperea" inițial întregul cadavru înhumat ne face să credem că între poziția mîinilor ridicate și prezența ocrului nu-i o relație strictă. Însă faptul că în unele morminte exhumate ocrul se găsește numai în formă de bulgăraș, „în fața mîinilor ridicate" sau chiar „în mîinile ridicate", denotă o relație de dependență. Încercarea de a se deduce prezența bulgărașilor de ocru în fața mîinilor sau în mîini, din lipsa unei cantități suficiente de ocru pentru ungerea întregului corp, nu este nici justă nici convingătoare. Unele nedumeriri arheologice pot fi explicate prin paralelisme etnografice care sugerează soluții ce nu trebuie desconsiderate. Ungerea cu roșu a cadavrului în lipsa de ocru se putea face la triburile de păstori cu „sînge de animal", dacă totul se reducea numai la simbolismul culorii roșii. Grăitoare în această privință sînt o serie de practici rituale de decorare, cunoscute bine de arheologi, din cele mai renumite peșteri din perioada neolitică, și anume pictarea cu roșu a „mîinilor mutilate". Caracterul magic și sensul religios al acestor mîini pictate cu roșu, reiese pe de o parte și din credințele și superstițiile legate de materia colorantă. Analizele chimice efectuate asupra acestor colo-

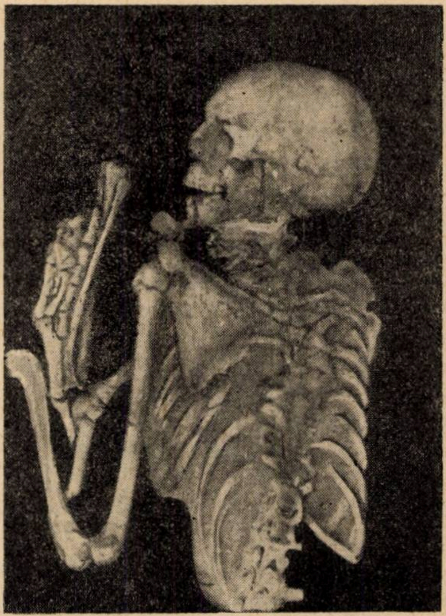


Fig. 2. — Fotografie de schelet cu mîinile ridicate după Vl. Zirra.

---

[54] Vlad Zirra, *Cultura mormintelor cu ocru din regiunile extracarpatice ale R.P.R.*

ranți au demonstrat că în Spania, la Altamira, ,,s-a pictat cu sînge'', iar în Franța la Lescaux și Gargas, ,,cu ocru roșu [55]''.

Din perspectiva etnografiei, tot atîta de grăitoare sînt și unele ,,ceremonii ale regenerării'', în care persoana care transfigura pe cel mort jucînd o dramă funerară, cu imitarea unor episoade din viața mortului conceput tînăr, își masca fața și mîinile cu ,,măști de lemn'' colorate în roșu [56].

În privința absenței sau prezenței mîinilor mutilate în morminte, situația nu este mai clară. Și în cazul acesta s-a susținut că mutilarea ar fi putut fi accidentală, punitivă sau rituală. S-au găsit argumente care să justifice fiecare ipoteză și să susțină fiecare piesă de inventar. Fapt este că practica obiceiului s-a întins pe teritoriul patriei noastre din perioada neolitică pînă în perioada fierului, cînd îl întîlnim în necropola tumulară de la Histria [57]. În partea etnografică a studiului nostru vom urmări obiceiul care persistă pînă aproape în vremea noastră.

Înmormîntarea și îngroparea extrasepulcrală a mîinilor tăiate, dovedică arheologic, este susținută în parte și de documente istorice. Înaintea erei noastre, o ramură a sciților din Dacia practicau tăierea rituală a mîinilor ca sacrificiu adus zeului războiului. Jertfele pomenite în această privință de Herodot nu sînt cu nimic mai prejos de cele consemnate în tăblițele de lut ale asirienilor pentru zeii : Așșar și Iștar. ,,Cînd (la război) prind inamicii de vii, la o sută de oameni jertfesc unul, dar nu în chipul cum ucid animalele, ci altfel : după ce toarnă libații de vin pe capul victimelor, înjunghie oamenii deasupra unui vas și pe urmă, suind vasul pe mormanul de crengi, vărsa sîngele peste pumnal. În timp ce acestea se petrec sus, iată ce se întîmpla jos lîngă sanctuar. Tăind toți umerii drepți cu mîini cu tot, ale victimelor înjunghiate, le aruncă în văzduh și cînd au isprăvit de făcut sacrificiul, se îndepărtează din acel loc. Mîna zace pe unde s-a nimerit să cadă, iar trupul în altă parte'' [58].

III. Procesul de figurare antropomorfă în arta primitivă din neolitic și eneolitic se desfășoară paralel într-un dublu sens : 1) de figurare antropomorfă fără mîini și 2) de figurare antropomorfă cu mîini. Ambele figurări prezintă un interes deosebit pentru studiul culturii primitive a băștinașilor.

În general, figurinele umane alcătuite din lut ars sau cizelate din oase de animale domestice și sălbatice, caracteristice diferitelor ,,culturi arheologice'' din neolitic, sînt reprezentate fără brațe și mîini. Acesta este cazul statuetelor femenine cu ,,gît-coloană'' și ,,fără cap'' aparținînd ,,culturii Hamangia'' ; a figurinelor tatuate și în formă de vioară aparținînd ,,culturii Sălcuța'', și-a figurinelor simple din os aparținînd ,,culturii Gumelnița''. Aceeași constatare se poate face și în privința unor figurine antropomorfe fără mîini caracteristice perioadei de tranziţie spre epoca bronzului aparţinînd „culturii Cernavodă" (fig. 3)[59].

---

[55] Louise René Nougier, Jean Beanjeu et Michel Mollat, *Histoire universelle des explorations, de la préhistoire à la fin du moyen age*, tom. I, Paris, 1955, pl. I.

[56] A. D. Avdeev, Происхождение театра, Moscova, 1959 cap. II.

[57] Petre Alexandrescu și Victoria Eftimie, *Morminte trace din epoca arhaică în necropola tumulară de la Histria*, București, ,,Dacia'', III, 1959, p. 156 ș. u.

[58] Herodot, *Istorii*, trad. rom., vol. I, București, 1961, cartea IV, 62, p. 332–333.

Lipsa membrelor superioare, „simbol al acţiunii şi posesiei umane" la toate aceste figurine antropomorfe, din epoca neolitică, ca şi a celor din răstimpul de tranziţie la epoca bronzului, a fost interpretată de unii arheologi ca un procedeu elementar de stilizare plastică întrebuinţat de artiştii primitivi.

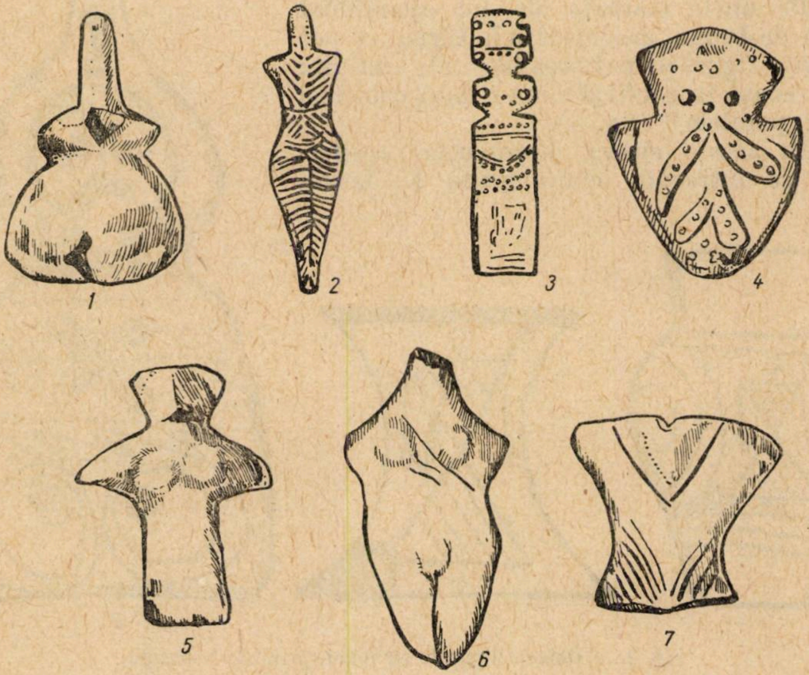


Fig. 3. — Statuete fără mîini din perioada bronzului, după *Istoria Romîniei*, vol. I, Bucureşti.

Aşa cum se va putea constata şi din expunerea materialului etnografic sîntem nevoiţi să atribuim lipsei mîinilor, ca şi altor membre sau organe din figuraţia antropomorfică primitivă locală o semnificaţie particulară magico-religioasă, care în esenţa ei originară astăzi ne scapă, dar a cărei presupunere ne-o sugerează unele analogii etnografice. Corelaţia între aceste reprezentări ornamentale primitive şi credinţa mai generală a sarcrificării mîinilor unui zeu local, pare a fi deci străveche şi în jurul Mării Negre.

În asemenea condiţii istorice, se poate închipui că aceste statuete fără mîini serveau la disimularea sacrificiului uman. În locul omului o figurină mutilată era jertfită zeului războiului la băştinaşi. Lămurind problema semnificaţiei acestor statuete „fără mîini" şi a corelaţiei lor cu vreun zeu local, am putea sesiza mai bine unele aspecte mai vechi ale evoluţiei figurării mîinilor în arta primitivă la autohtoni. Cu această ocazie s-ar arunca o rază de lumină şi asupra problemei originii şi evoluţiei mai tîrzii a zeului Marte al sciţilor pontici, descris de Herodot (cărei sfere de cultură aparţine acest zeu: celei iraniene, celei mongole sau europene?).

---

[59] *Istoria Romîniei*, vol. I, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1960, p. 76; Em. Condurachi, *Monuments arhéologiques*, Bucarest, 1960, Avant propos.

Pe unele statuete de lut aparţinînd vîrstei de bronz, descoperite la Cîrna, se pot constata figurări naiv-realiste ale mîinii: mîna redată în profil şi mîna redată prin trei liniuţe paralele [60] (fig. 4).

În aceste cîteva reprezentări realist-naive se întrevăd, cum spune L. Leroi-Gourhen, iniţiativa şi ingeniozitatea artistică a lui homo faber care reflectă adaptarea mijloacelor la scopurile propuse, datorită în mare parte acomodării mîinii la economia psihicului [61].

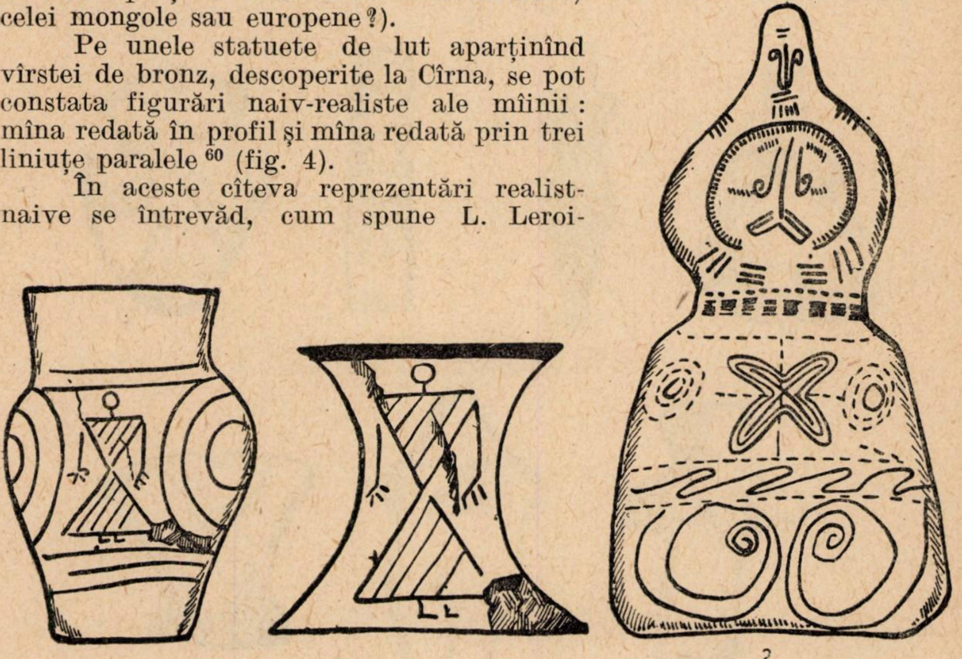


Fig. 4. — Obiecte figurate cu mîini, perioada bronzului.

B. Figurările mîinii încep în perioada bronzului să se diferenţieze astfel încît ornamentele care reflectă ocupaţiile de bază să fie tot mai legate de cultul fertilităţii şi de practica medicală tot mai dezvoltată. Cele mai multe descoperiri arheologice referitoare la studiul ornamenticii rituale pe teritoriul Daciei dinaintea erei noastre se concentrează spre sfîrşitul perioadei bronzului.

I. În ultimii ani, cercetările şi studiile de arheologie geto-dacă au scos în evidenţă un material bogat în legătură cu reprezentarea mîinii ca motiv ornamental în cultul agrar al soarelui. Amintim în primul rînd ceramica rituală și ceremonială, apoi gliptica miniaturală.

---

[60] Em. Condurachi, *Monuments arhéologiques*, Bucarest, 1960, pl. 5,14.

[61] A. Leroi-Gourhan, *L'homme faber, la main sizième semaine de synthèse, à la recherche de la mentalité préhistorique*, Paris, 1.

a. Din a doua vîrstă a fierului, Dinu Rosetti, în cîteva săpături arheologice efectuate din 1935 încoace în stațiunea Tei-Snagov [62], a descoperit printre altele o ștampilă de meșteșugar olar și două urme de vase ștampilate cu reprezentarea mîinilor asociate cu discul solar (fig. 5—6).

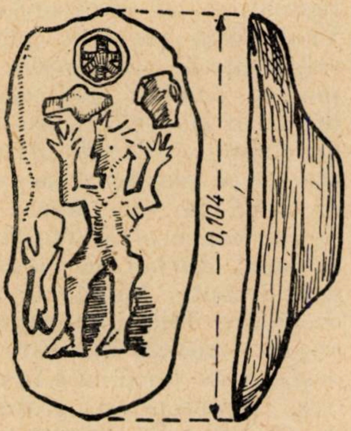


Fig. 5. — Ștampilă de olar dac după Dinu V. Rosetti.

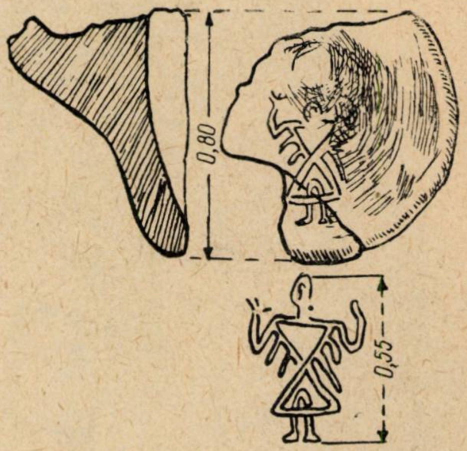


Fig. 6. — Ștampilă de olar dac după Dinu V. Rosetti.

Pentru studiul temei noastre, ștampila de olar este un document arheologic important. Ea „reprezintă o figură umană în picioare, cu brațele deschise, în prelungirea umerilor, cu avant-brațele ridicate și degetele mîinilor desfăcute. Deasupra fiecărei mîini ridicate se găsește un vas și cu ceva mai sus o roată cu șase raze, poate nu simbol solar. La stînga principalului personaj, în al doilea plan, se află o a doua figură umană, mult mai mică, cu mîinile ridicate".

b. În ordinea descoperirilor urmează cîteva resturi de vase ștampilate, dintre care unul chiar cu urma ștampilei descrise mai sus și altul cu urma altei ștampile „care purta incizată o figurină umană cu mîinile ridicate, geometric tratată" [63]. Dinu Rosetti susține că „scene cu asemenea figuri în ceramică de la sfîrșitul epocii fierului geto-dac sînt rare... și cu analogii de stil cu reprezentările mai vechi ale vîrstei fierului, în Ungaria la Odemburg, în Transcaucazia la Helendorf".

Motivul descris poate fi interpretat și ca semnul pios al olarului care invocă puterea divină a focului, potențializat la maximum prin soare (poate o reminiscență mitică anterioară descoperirii focului, cînd olăria se cocea numai la soare); reprezentarea corespunzătoare stadiului de evoluție social-culturală proprie, începînd din secolul I î.e.n. și pînă în secolul II al e.n.

---

[62] Dinu V. Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, în *Miscellanea*. Din publicațiile muzeului Municipiului București, București, 1935, nr. 2, p. 69 — 72.

[63] Dinu V. Rosetti, *op. cit.*, p. 70.

c. Motivul ornamental geto-dac al mîinilor ridicate spre un simbol de tipul roatei, revine și în descoperirile arheologice efectuate în 1958 de Vlad Zirra[64], în comuna Militari, punctul Boju, regiunea București. În „raportul preliminar al săpăturilor", Vlad Zirra prezintă „două fragmente de vas cenușiu cu pîntece bombat (ce) posedă un decor ștampilat care iese din comun... Pe primul fragment, cel mai mare, se vede o scenă în care apare în mijloc conturul schematizat al unui bărbat ce pășește spre dreapta. Mîinile le are desfăcute. Deasupra capului apare o rozetă din care se desfac raze terminate în cîrlige, reprezentînd probabil discul solar. În spatele personajului se distinge corpul unui pește prelung și stilizat, cu numeroase aripioare. În fața și în jurul figurii umane se înscrie o succesiune de ștampile patrate, ornamente formate din linii ce se întretaie și unghiuri care dau ansambluri, o complexitate de X-uri, apoi butonași în relief, dispuși în fiecare colț. Într-o extremitate a fragmentului ceramic se vede conturul ștampilat al unui început de volută. Pe cel de-al doilea fragment se repetă discul solar, peștele și pătratele arătate; dar mai apar și alte ștampile formate din cercuri concentrice" (fig. 7).

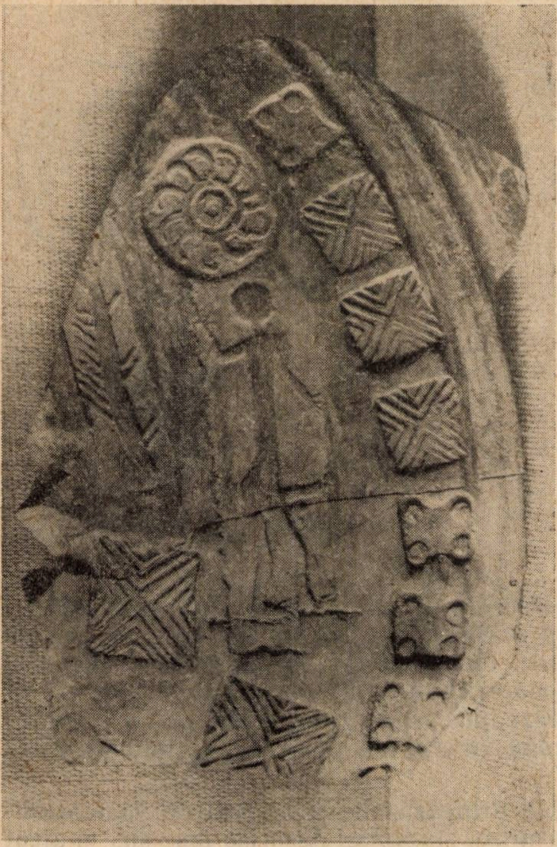


Fig. 7. — Fragment de vas ritual după Vl. Zirra.

Vlad Zirra datează descoperirile din comuna Militari, în comparație cu cele de la Fundeni-Snagov, în veacul al III-lea al e.n. Și aceste materiale arheologice solicită o interpretare etnografică, care ar putea să pornească de la ornamentele de bază ale mitologiei agrare locale. După

---

[64] Vlad Zirra, *Raport preliminar al săpăturilor din comuna Militari, punctul Boju, regiunea București*, București, 1958.

Vlad Zirra, cele două fragmente fac parte dintr-un vas ritual, de tipul celor denumite ,,Krausanfeforin”, care la începutul erei noastre erau caracteristice culturii geto-dace.

d. În cultura sclavagistă europeană, reprezentarea mîinii izolate şi mai ales asociate cu un simbol astral poate fi remarcată în întreaga Europă de sud-est. Această reprezentare e dependentă de două mitologii : una a tracilor sud-danubieni şi alta a tracilor nord-danubieni. Ambele mitologii trace prilejuiesc dezvoltarea unei gliptici miniaturale cu motivul mîinii : ,,mîinile sacre” ale lui Sabazios [65] şi ,,mîinile votive” ale oamenilor [66] (fig. 8).

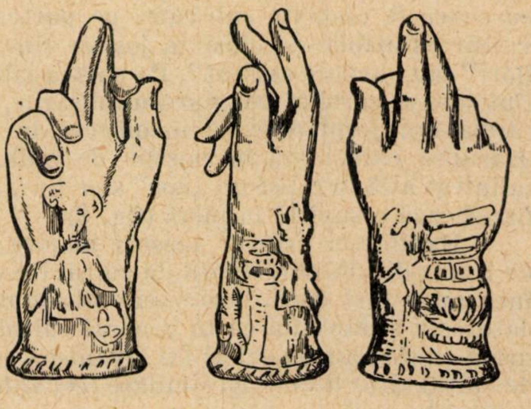


Fig. 8. – Mînă votivă a lui Sabazios după M. Macrea.

Cu studiul ,,mîinilor votive” de tip trac s-au ocupat toţi oamenii de ştiinţă care au făcut inventarul materialelor arheologice în sudul şi nordul Dunării. Probabil că, la începutul erei noastre, cultul mîinilor sacre a fost destul de răspîndit în Dacia, pentru ca după ocupaţia romană să constituie încă un motiv de inspiraţie locală, daco-romană.

Printre monumentele de artă plastică descoperite pe teritoriul patriei noastre, în legătură cu cultul lui Sabazios, cea mai caracteristică piesă pare a fi aşa-zisa ,,mînă votivă de bronz” scoasă la iveală cu prilejul unor săpături de utilitate publică, în regiunea Banat, între satele Jena şi Gvojdia, în anul 1876. Piesa în discuţie este un document artistic bine conservat. Ea se găseşte depozitată în Muzeul Naţional din Budapesta. În legătură cu structura şi valoarea ei s-au scris din 1880 încoace multe studii [67], unele numai descriptive, altele interpretative şi s-au enunţat diverse ipoteze. În ansamblul ei, ,,mîna votivă de bronz” descoperită în Banat reprezintă o copie relativ redusă a mîinii drepte. Degetul mare, arătătorul şi mijlociul sînt ridicate în poziţie liberă, iar degetele inelar şi mic lăsate uşor în jos. După poziţia degetelor se poate susţine că mîna schiţează un gest ritual, definit de arheologi ca o ,,benedictio”, tipic şi în celelalte reprezentări antropomorfe reductive ale lui Sabazios. Gestul ritual al mîinii lui Sabazios poate fi anterior asimilărilor zeului trac cu unii zei orientali, dar poate fi și posterior acestor asimilări. Fapt cert este însă că îl întîlnim și în religia ebraică (Sabaath, omonimul lui Sabazios, este figurat cu trei degete ridicate), gest preluat mai apoi de religia creștină (sacerdoții dau astfel benedictio latina)[68]. În vîrful degetului mare se sprijină ,,o bulă", o ,,ghindă sau un con de pin". De la jumătatea mîinii în jos, recte de la mijlocul palmei și a feței mîinii, de jur împrejur, într-un fel de manșetă ornamentală, mîna votivă este împodobită în relief cu figuri simbolice de animale și obiecte legate de cultul lui Sabazios. Sub linia vieții, în palmă se distinge un cap de berbec cu coarnele răsucite sub care, pe partea încheieturii mîinii se vede un vultur cu aripile deschise în jos, ce ține în ghiare un fel de ,,buchet de flori" sau ,,arbore stilizat". Pe partea laterală a mîinii, sub degetul mare, sînt scoase în relief imaginea unui șarpe, alături de un caduceu în vîrful căreia doi șerpi mici se încolăcesc în opt; o ,,stelă" sau un ,,likon" deasupra căreia stă în poziție de odihnă o broască țestoasă. Pe fața mîinii se află în relief un ,,coș" sau un ,,vas" de ofrande și libațiuni care flanchează o șopîrlă în mers (fig. 8).

---

[65] Frantz Cumont, *Sabazios*, articol în Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités gréques et romaines*, Paris.

[66] I. Becker, *Die Hedcerheimer Votiv-hand*, Franckfurt am Mein, 1861; H. Meyer, *Die rumänischen Alpenstrassen der Schweitz*, in Mitteilungen der Antiquer Gesellschaft in Zürich, XIII, 1864; O. Jahn, *Berichte der Sachsichen Gesellschaft der Wisenschaften*, Berlin, 1883; W. Dilthey, *Drei votiv-Hände aus bromze*, Berlin, 1910.

[67] M. Macrea, *Le culte de Sabazios en Dacie*, în ,,Dacia“ (Nouvelle Série), III, 1959, p. 325–339.

Explicația tuturor acestor motive ornamentale de pe mîna votivă de bronz din Banat, legată de cultul local nord-dunărean al lui Sabazios, încă nu a fost dată, deși s-au emis multe ipoteze. De altfel, aceasta se datorește și faptului că în general cultul lui Sabazios a fost în cele din urmă confundat cu cel al lui Dyonisos, care la rîndul lui s-a contaminat de cultul altor divinități similare (cel al lui Bassareus Lydianul și Zagreus cretanul).

La origine Sabazios a fost un zeu solar al Traciei helespontice, figurat cu coarne și avînd drept emblemă un șarpe. Considerat cînd tată, cînd fiu al lui Dyonisos, Sabazios era cinstit ca și Dyonisos prin ,,sărbători nocturne de caracter orgiastic". Se pare că Sabazios a fost totodată și un zeu al medicinii magice, atribut pe care de altfel, în această perioadă, îl au mulți alți zei solari. Așa se explică de altfel și utilizarea unor mîini votive drept forcepse cu care vracii moșeau în cazuri excepționale.

Motivele ornamentale de pe mîna votivă în bronz a lui Sabazios pot fi atribuite pe de o parte cultului solar al zeului (după berbec, vultur, arbore) și pe de altă parte cultului chtonic al zeului (după șarpe, caduceu, șopîrlă, broască). Dar toate acestea sînt deocamdată ipoteze.

Întrucîtva asemănătoare mîinilor lui Sabazios sînt ,,mîinile votive" sau ,,mîinile ofrande" ale oamenilor, oferite aceluiași zeu pentru vindecarea unei boli de mînă. Cele mai multe din aceste mîini figurează deci membrele vindecate. Ele trec din sanctuarul lui Sabazios în sanctuarele altor zei vindecători încă de la începutul erei noastre. ,,Credincioșii, neputînd să sacrifice mîna însăși, ofereau imaginea acesteia". În mod curent mîinile ofrande erau însoțite de texte cu inscripții care puteau fi gravate chiar pe ele sau pe unele plăcuțe votive anexe.

---

[68] M. Macrea, *op. cit.*, p. 333.

„Mîinile sacre", cît și „mîinile votive", în secolul al II-lea—al III-lea al erei noastre au fost preluate din cultul lui Sabazios de cultul lui Aesculap (un acolit trac al lui Apollon).

Din secolul al III-lea dinaintea erei noastre, cultul mîinilor votive s-a continuat la autohtoni pînă aproape în vremea noastră sub diferite forme etnografice.

e. Pe teritoriul patriei noastre s-a întîlnit de asemenea reprezentată mîna gravată pe mînerele unor amfore de lut (fig. 9), descoperită la Mangalia (Callatis) de G. Cantacuzino. Aceste sigilii reprezintă „mîna dreaptă deschisă, cu trei degete... repliate în gestul ritual caracteristic lui Sabazios". „Cele trei sigilii thasiene de la Callatis (A, B, C) redau divinitatea în care poate fi recunoscut Sabazios. Gestul pe care îl face personajul figurat pe aceste sigilii, întinzînd mîna dreaptă deschisă, cu excepția a trei degete care nu se văd, însă care sînt îndoite în palmă, este un gest ritual caracteristic cultului lui Sabazios, zeul traco-frigean... Gestul ritual gravat pe aceste mînere se întîlnește de asemenea pe stelele funerare și pe ex-votouri. Acesta nu consta numai în poziția degetelor ci era de asemenea un gest de binecuvîntare sau de protecție"[69]. Același gest ritual al mîinii drepte revine pe unele monumente religioase de tipul cavalerului trac, cum ar fi stela din Thasos[70].

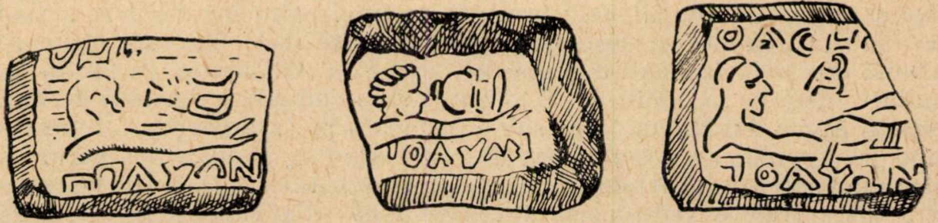


Fig. 9. — Sigilii de amfore după G. Cantacuzino.

II. Peste fondul primar al reprezentării mîinii în legătură cu simbolul agrar al soarelui la geto-daci sau tracii nord-dunăreni, scos în evidență de materialul arheologic prezentat, s-au suprapus în cultura sclavagistă motive similare aduse de mitologia elenistică și romană și de religiile orientale în expansiunea lor balcanică. Aceste motive similare au subliniat și retușat uneori motivul autohton al reprezentării ornamentale, întărind și mai mult relația mînă-soare în produsele artei locale daco-romane.

Tot acest material străin naturalizat a adus un aport particular nou în ornamentica geto-dacă complicînd reprezentarea autohtonă străveche. De aceea considerăm util să zăbovim puțin și asupra contribuției externe aduse la reprezentarea ornamentală a ,,mîinii reductive" la geto-daci :

---

[69] C. Cantacuzino, *Trois sceaux thasiens inédits de Callatis* concernant les cultes de Thasos, în „Dacia", VII—VIII, București, 1937—40, p. 286—287.

[70] Fernand Benoit. *L'héroïsation equestre*, Aix en Provence, 1954, pl. 12.

a. Materialul funerar aflător în țară, de proveniență elenistică din perioada sclavagistă, sugerează unele precizări de amănunt în documentarea istorică a problemei. În această privință, ne rețin atenția două stele funerare cu motivul ornamental al palmelor ridicate și cu inscripții grecești, aflate pe teritoriul patriei noastre : una a Heracleei din Delos și alta a lui Asclepides din Tomis.

Al. Odobescu, în *Istoria arheologiei*, subliniind zelul pe care părintele Pauceudi din Parma l-a depus în descrierea ,,antichităților gliptice și epigrafice ale Elladei" prezintă motivul palmelor deschise și înălțate în sus ,,care a fost descoperit pe mai multe stele funerare italiene". ,,Două din stele fuseseră descoperite, spune Al. Odobescu, cu 20 de ani înainte (deci pe la 1550) de Ficoroni, într-o cameră sepulcrală de lîngă poarta Appia din Roma, unde sub o frumoasă pictură parietală reprezentînd pe Appolon cu capul ornat de raze, stînd în picioare pe carul său și mînînd patru mîndrii telegari negri, erau încrustate trei plăci de marmură și pe cîteși trele se vedeau sculptate cele două mîini ridicate în sus, parcă invocînd pe zeul soarelui și al luminii"[71]. ,,Aceste texte epigrafice care însoțesc și explică semnificația mîinilor ridicate... (redau) obiceiul funerar al celor vechi de a sculpta pe mormîntul oricărui june omorît de un ucigaș necunoscut, două palme înălțate spre rugăciune și de a scrie alături o invocație către zeul soarelui, carele toate le vede, ca să-i pîrască lui pe culpabili și să ceară de la dînsul răzbunarea".

Al. Odobescu consideră că stelele funerare cu motivele palmelor deschise ridicate în sus sînt ,,epitafe cominatorii, adică amenințări după vindicta divină". Aceeași importanță o acordă Al. Odobescu altor 13 stele funerare cu aceleași motive descoperite de Ludof Stephani din Petersburg, la 1849.

După un excurs didactic, referitor la motivul mîinii, Al. Odobescu ajunge la prezentarea stelei donate de fondatorul Muzeului de antichități din București, generalul N. Mavros, cu textul și simbolul mîinilor. Ca și stelele mai înainte analizate, aceasta este o ,,antică invocație cominatorie în care... dumnezeu și îngerii creștinilor au luat locul de curînd părăsit de către divinitățile păgîne, de zeul soarelui atotvăzătorul și de neîmblînzitele Erinii. Chiar și mîinile înălțate în sus spre rugă păstrează pe monument poziția lor tradițională". Deosebirea constă numai în unele formule culturale pe care, spune Al. Odobescu, le regăsim în alte epitafe de prin secolul al VI-lea (fig. 10).

Tema motivului ornamental al mîinii ridicate preocupă și pe Gr. Tocilescu, care în *Monumentele epigrafice și sculpturale ale Muzeului național de antichități din București* consideră această stelă o piesă extrem de importantă, pentru ceea ce am numi în termeni actuali determinarea unui aspect al suprastructurii epocii care a creat-o. Gr. Tocilescu prezintă din nou stela funerară de la Rhenia-Delos cu inscripția afuriseniei și reprezentarea mîinilor (ambele figurate pe verso-ul și reverso-ul ei), susținînd că această piesă are o geamănă în stela funerară din Muzeul de antichități de la Atena. Tipul de monument, forma arhitectonică, motivele ornamentale și conținutul epigrafic al celor două stele sînt prezentate și comentate paralel după lucrări publicate de la 1874 pînă la 1902, de la Otto Hirschfeld și pînă la Gr. Tocilescu.

---

[71] Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 296.

Nu atît considerațiile morfologice și epigrafice ale celor două stele funerare, depozitate una la București și alta la Atena, ambele de proveniență elenistică, interesează deocamdată, cît mai ales conținutul lor social-cultural sau cum ar spune mitologul A. F. Losev „dezvăluirea realității sociale în conținutul central" al reprezentării funerare, „nucleul" sau „sîmburele" istoric al reprezentării ornamentale a mîinii[72]. Gr. Tocilescu mai susține că stelele de la București și Atena cu palmele ridicate sînt monumente ale potentaților creștini din sec. I sau II al e.n., lăsînd totodată să se înțeleagă că ar putea fi și monumente ale unei puternice și bogate colonii evreiești din Delos. Ambele piese au fost „găsite împreună" și izolate numai de pasiunea unor colecționari de antichități din secolul al XIX-lea. Gr. Tocilescu emite această părere în conformitate cu opinia lui Phillipie de Bas, Otto Hirschefeld, Al. Odobescu și W. Diettenberger, orientîndu-se mai ales după conținutul și limba inscripțiilor. Teza originii evreiești a motivului ornamental a fost reluată și susținută de Fr. Cumont. De curînd, Jean Baptiste Frey în *Corpus inscriptionum judaicarum*[73] (o culegere de inscripții evreiești de pe teritoriul imperiului roman, din sec. II în. e.n. pînă în sec. al VII-lea al e.n.) prezintă momentul funerar al Heracleei aflat la Muzeul de antichități din București, și pe cel similar al Martineei din Athena, ca pe două produse funerare tipic evreiești din zona est-mediteraneană. În epigrafia celor două stele funerare se invocă răzbunarea lui dumnezeu, conceput ca ϑεὸς ὕφιστος o divinitate de origine evreo-păgînă sau de o grecitate ebraică.

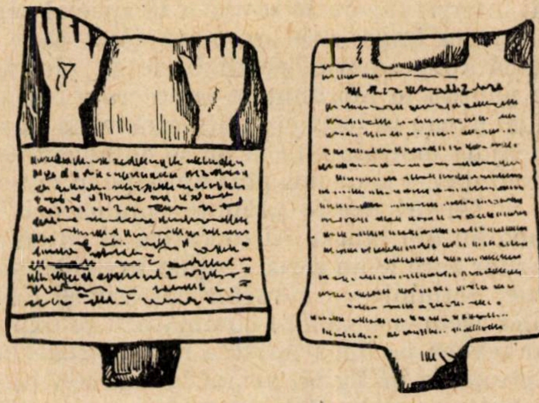


Fig. 10. — Stelă elenistică după Al. Odobescu și Gr. Tocilescu.

De altfel, caracterul asiatic al religiei triburilor de agricultori din Fenicia și Siria este scos în evidență, tot în această perioadă, mai ales de monumentele votive ale zeiței Tanit, pe frontoanele cărora se află sculptată o mînă deschisă. V. I. Avdeev, în *Istoria Orientului antic*, descrie simbolul lui Tanit" (discul, trunchiul şi mîna), ca al unei divinităţi cereşti „caelestis dea", după „poemele mitologice a căror texte au fost descoperite cu prilejul săpăturilor de la Ras-Samra" [74].

---

[72] A. F. Losev, *Античная мифология в её историческом развитии*, Moscova, 1957, p. 18.

[73] Jean Baptiste de Frey, *Corpus inscriptionum judaicarum*, Paris, Roma, 1963, p. 524—525.

Reţinem deocamdată acest amănunt asupra originii celor două stele funerare, schiţat de Gr. Tocilescu. Istoricul însă nu se opreşte aici ci mergînd mai departe prezintă „obiceiul de a chema mîna răzbunătoare a unuia sau mai multor divinităţi asupra unei persoane cunoscute sau necunoscute care a săvîrşit o crimă", ca fiind foarte vechi la grecii antici şi la neamurile italice. Cei în cauză se adresează „zeilor infernali" (di inferri) cărora le revenea în special sarcina răzbunării nedreptăţii. O asemenea imprecaţie era o ara (ἀρά) care se pronunţa şi se scria ritual, adică anagramatic, pe tăbliţele de plumb străpunse cu cuie de fier ce se puneau în mormintele aristocraţiei sclavagiste. Toate aceste imprecaţiuni aveau la bază credinţa străveche că sufletele celor ucişi rătăceau în preajma mormintelor şi nu se odihneau decît după răzbunarea legiuită. Credinţa s-a transmis pînă aproape în vremea noastră şi la poporul romîn. Uneori aceste „tăbliţe cominatorii" prin conţinutul lor epigrafic coborau din lumea aristocratică şi potentată, în mijlocul vieţii meşteşugarilor care le-au scris, scoţînd în evidenţă pasiunile şi răzbunările personale, acţiunile cu caracter colectiv şi unele momente de luptă socială. Cînd asemenea tăbliţe cominatorii se expuneau în pieţele publice, textul lor invoca pe lîngă puterea răzbunătoare a unui zeu (inscripţia găsită la Antreposis în Egipt, astăzi la Louvre, invoca răzbunarea zeului Serapis) şi puterea răzbunării omeneşti.

Gr. Tocilescu atribuie, după cum vedem originea simbolului mîinilor ridicate, pe monumente şi inscripţii funerare, cînd zonei „feniciano-asiatice", cînd zonei „italo-greceşti"; iar unele forme ale obiceiului le consideră ca intrate în tradiţia popoarelor succesoare şi ca atare străbătînd prin evul mediu, « în devoţiuni, descîntece şi exorcisme... în formulele abjuratorii sau de afurisenie obişnuite (nu numai în Occident şi Orient, ci şi în ţara noastră, pînă în timpii dincoace, prin hrisoavele domneşti, prin cărţile de blestem ale mitropoliţilor şi patriarhilor, pre cărţi, pre manuscrise »).

Gr. Tocilescu intuieşte astfel în perspectiva problemei pe lîngă unele aspecte particulare ale evoluţiei motivului şi cîteva legături reale cu folclorul funerar romînesc.

T. Sauciuc-Săveanu, în două lucrări, din care prima constituie punctul de plecare al secundei, reia problema reprezentării mîinilor şi a relaţiei acesteia cu cultul solar, în legătură cu o altă stelă funerară descoperită la Tomis. Prima lucrare este o comunicare intitulată *Semnificaţia mîinilor ridicate în reliefurile greco-romane* ţinută în 1924 la Congresul naţional de arheologie şi numismatică din Craiova, iar a doua, un studiu intitulat *O stelă funerară cu inscripţia şi cu palmele deschise în relief, din Tomis-Constanţa*. În ultimul studiu, T. Sauciuc-Săveanu, trece în revistă lucrările care la data publicării au putut sta la baza interpretării palmelor redate pe stelă ca un motiv ornamental auxiliar altui motiv şi după ce face un excurs bibliografic al problemei, conchide că între reprezentarea palmelor deschise şi un zeu solar există o relaţie confirmată pînă acum de mai toţi cercetătorii anteriori ai problemei. Cînd însă trece la analiza conţinutului mitologic al motivului ornamental funerar, T. Sauciuc-Săveanu susţine că acesta poate fi în general sau o „rugăciune-plîngere" (stela funerară din Madytus a cărei incripţie începe cu Κύριε "Ηλιε) sau un „apotropeu împotriva violatorilor de morminte" („formula interdicţiei referitoare la folosirea locului de mormînt de către străin... influenţa asiatică... în cele trei tipuri de perinthos") sau „o imprecaţie, o invocare a răzbunării divine în contra cuiva" (în contra unui om, a unei semi-divinităţi etc.). Iar ceva mai departe „mîinile ridicate au o însemnătate cominatorie... ele imploră ajutorul unei divinităţi pentru descoperirea şi pedepsirea ucigaşului, care a făcut să piară prin nedreptate un om, mai ales în vîrstă tînără" (stela Heracleei şi a Martineei din Delos-Rhenia) (fig. 11).

---

[74] V. I. Avdeev, *op. cit.*, p. 207.

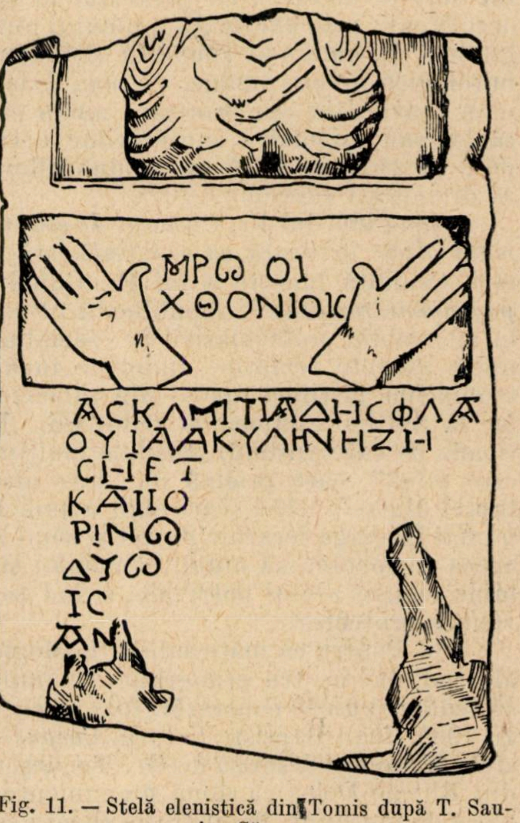


Fig. 11. — Stelă elenistică din Tomis după T. Sauciuc-Săveanu.

În toate aceste împrejurări, apelul se făcea la zeul solar, iar mai tîrziu, cum vom vedea în partea etnografică a studiului nostru la substitutele lui. Simbolul mîinilor pe asemenea stele este redat într-o formă artistică, frecventă în Orient, în care nu este exclusă o influenţă străveche ebraică. T. Sauciuc-Săveanu conchide ca şi Gr. Tocilescu că pentru a epuiza obiectul cercetării ar fi nevoie să se abordeze tema folclorică a mîinilor ridicate cu palmele înainte şi deschise. Pentru aceasta sugerează studiul „folclorului grec".

În legătură cu articolul lui T. Sauciuc-Săveanu, D. M. Pippidi publică un studiu *În jurul stelei lui Ascleöides din Tomis,* în care prezintă o nouă interpretare a mîinilor ridicate în reliefurile greco-romane ; interpretare derivată din unele premise deja enunţate. „Gîndul care a dus la săparea mîinilor ridicate pe atîtea pietre de mormînt n-a fost întotdeauna acelaşi şi, a fi adoptată o singură interpretare, ar însemna ignorarea arbitrară a nesfîrşitelor nuanţe pe care sentimentul religios le putea înfățișa, după sufletul individului în care se resfrînge”[75] motivul.

Mîinile redate sub formă de palme deschise, după D. Pippidi nu invocau atît protecția presupusei divinități a soarelui, metaforizat sau simbolizat pe monument (pe partea superioară a stelei se vede sculptat un bust de femeie), cît protestul în fața soarelui, divinitate presupusă ocrotitoare prin excelență a omului nevoiaș, împotriva zeilor vrăjmași ai luminii. E, cum s-ar spune în alți termeni, o substituire a semnificației mitologice greco-romane, cu una asiatică, inspirată din dualismul iranian : invocația sau protestul uman către zeul binelui împotriva zeului răului sau împotriva succesorilor acestora „Antiteii (ἀντίθεοι) se trudesc să zădărnicească opera duhurilor bune, unelte și vestitorii (ἄγγελοι) ai divinității supreme...”[76].

Lucrarea lui Fr. Cumont *Il sole vindice dei delitti et il simbole delle mani alzate* invocată ca esențială, stă probabil la baza acestei interpretări. Cealaltă lucrare a lui Fr. Cumont, *Les religios orientales dans le paganisme romaine*[77], republicată ulterior, reia în unitatea de gîndire și în ansamblul problematicii de specialitate a lucrărilor lui de pînă atunci, unele aspecte tematice enunțate încă din 1923. În asemenea condiții, teomachia justifică apelul din tabelele cominatorii, pe care oamenii le fac la zeii buni împotriva zeilor răi. „Dualismul iranian... face (în perioada de care vorbim) sensibilă mulțimilor pricina relelor de care lumea este plină”, care pricină nu este altceva, în fond, decît continuarea luptei dintre antitei și pe plan uman. La această teomahie participă nu numai întreaga ierarhie de zei și semi-zei ci și lumea fizică întreagă. De aceea se socotea că omul, principial și faptic, poate și trebuie să ridice mîna contra zeului potrivnic, avînd toată acoperirea morală din partea zeului protector.

b. Pentru că materialul arheologic romînesc este punctul de plecare al studiului nostru etnografic, se impune, cu toate rezervele necesare, să redăm și unele constatări mai recente ale problemei care ne preocupă. În 1963, Jean Baptiste Frey în *Corpus inscriptionum judaicarum* prezintă stela Heracleei descrisă de Gr. Tocilescu și pe aceea similară a Martieneei din Rhenia-Delos ca două monumente funerare tipice evreiești. Ambele piese de mormînt, în epigrafia cărora se invocă răzbunarea divină asupra ucigașilor unor fecioare ebraice, reprezintă două cazuri comune dintr-o serie de multe alte asemănătoare. Aserțiunea lui Jean Baptiste Frey se oprește însă aici. Mergînd pe linia trasată de el se poate constata și pe alte monumente funerare evreiești, descoperite mai recent, aceeași figurare, pe cînd pe stelele funerare evreiești care urcă în timp pînă în secolul nostru, mîinile sînt gravate de-a dreapta și de-a stînga unui ornament central (o cunună, o coroană, o floare) al cărui simbolism nu a putut fi precizat întotdeauna. Dată fiind legătura străveche euro-asiatică a mîinilor cu soarele, nu este exclus ca unele din aceste motive centrale să utilizeze şi un atribut complimentar (cunună-cercul soarelui; cunună-lumină). Reprezentarea mîinilor pe stelele evreieşti de dată mai recentă se face în două feluri: 1) sub formă de palme deschise cu degetele mijlocii desfăcute şi 2) sub formă de palme deschise cu degetele lipite. Palmele ridicate deschise şi cu degetele lipite se sculptau numai pe stelele atribuite unor persoane de sex feminin. Pe mormîntul de fecioară se grava motivul palmei cu degetele lipite, iar pe mormîntul de femeie măritată, motivul palmei cu degetele mici dezlipite. Palmele cu degetele deschise la mijloc se sculptau numai pe stelele mormintelor atribuite bărbaţilor care se trăgeau din neam de rabin şi numai pentru binecuvîntarea şi apărarea mormîntului. Atît prima, cît şi cea de a doua figurare a mîinii cu degetele deschise o întîlnim şi pe unele morminte evreieşti din patria noastră (fig. 12).

---

[75] D. M. Pippidi, *În jurul stelei lui Ascleöides din Tomis*, în „Revista clasică”, tom. VI–VII, București, 1934–1935, p. 169.

[76] *Ibidem*, p. 174.

[77] Fr. Cumont, *op. cit.*, Paris, 1929.

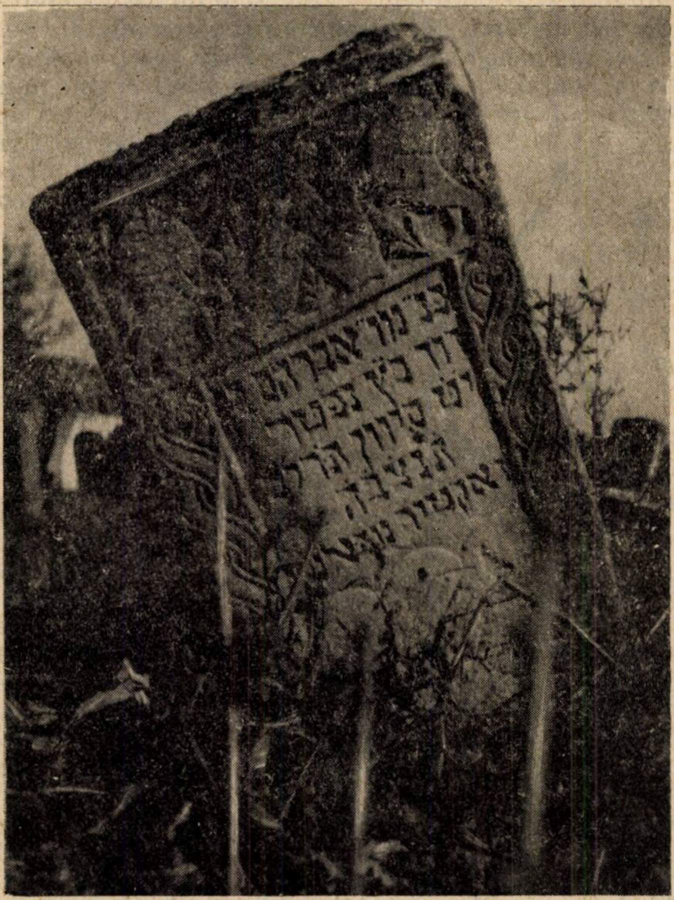


Fig. 12. — Stelă evreiască modernă din Moldova (după Paul Petrescu).

Teza originii asiatice a motivului ornamental al mîinilor ridicate, în relație cu motivul agrar al soarelui, pare a fi infirmată de două motive puternice : unul că există o tradiție europeană mai veche, alături de o tradiție carpato-balcanică mai nouă ; ambele însă anterioare ritului asiatic al ridicării mîinilor și al reprezentării lor, și al doilea că mulți cercetători au omis din analiza materialului european figurările mîinilor de pe stele cu exornamentarea ,,banchetelor funerare'' de tip greco-roman.

III. La începutul erei noastre figurarea mîinii revine în preocupările meșteșugarilor locali pe una din liniile tradiției geto-dace, aceea a integrării mîinilor în corpul figurii umane. Acesta este cazul plăcilor votive sau al monumentelor funerare cu imaginea ,,cavalerului trac'' sau a ,,cavalerilor danubieni''. Cîteva sculpturi ale cavalerului trac reprezintă imaginea zeului ridicînd mîna dreaptă sus și schițînd gestul presupus de ,,benedictio''. Gestul acesta care se găsește reprezentat pe multe materiale descoperite în regiunea carpato-balcanică, poate fi pus în legătură cu gestul închipuit mai înainte de ,,mîna lui Sabazios''. Se punea întrebarea : e aceasta o reluare tîrzie a gesticei sacre în gliptica provincială romană sau o continuitate a motivului pentru a cărei interpolări avem suficiente materiale de interpretat?

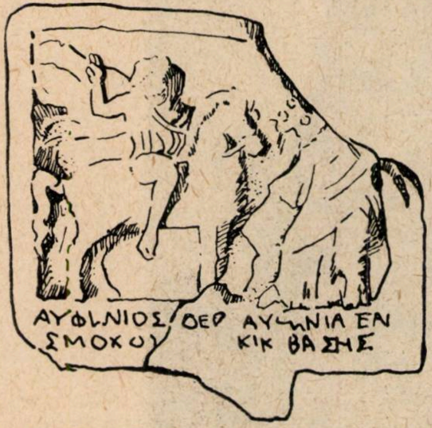
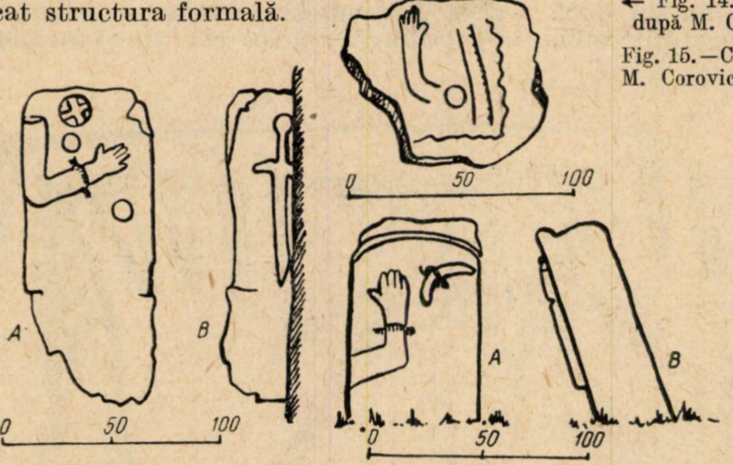


Fig. 13. —Cavalerul trac după Fernand Benoit.

Reprezentarea cavalerului trac a fost permanent legată de cercetătorii acestei teme de cultul agrar al soarelui. Calul este un animal solar care îndeplinește după F. Benoit o funcțiune psihopompă în ritul funerar. Iar ,,cavalerul trac'' este socotit cînd un acolit solar care conduce pe mort pe cealaltă lume, cînd chiar transfigurarea mortului transportat în imperiul umbrelor, cînd întruchiparea unui zeu funerar local (fig. 13).

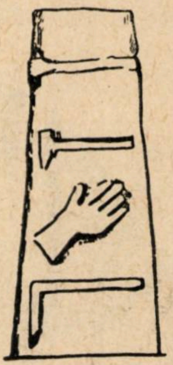
Reprezentarea mîinii drepte ridicate o mai constatăm și în sculpturi consacrate cavalerilor danubieni. Din cauza deteriorării pieselor sculptate nu se poate preciza dacă este vorba de un gest ritual sau de un salut. Dat fiind că, mîna dreaptă ridicată la cavalerul trac reprezenta un presupus gest ritual, înclinăm să credem că și în cazul similar al cavalerilor danubieni s-ar putea atribui aceeași semnificație.

IV. Demn de remarcat este însă și faptul că în plină perioadă feudală, în sudul zonei istorico-etnografice carpato-balcanice, în regiunea succesoare mitologiei trace sud-dunărene, întîlnim printre materialele descoperite acolo și reprezentarea mîinii de tip trac, nord-dunărean. Cum se explică această situație de fapt? Ce a determinat pe localnici să înlocuiască o reprezentare cu alta? Pe de-o parte, simpla circulație a motivelor ornamentale în aceeași regiune istorico-etnografică, fapt de altfel curent și notoriu și înăuntrul altor regiuni; pe de altă parte, faptul că reprezentarea artistică a mîinii atribuită mitologii sud-dunărene nu a fost o formă cunoscută, generală și caracteristică decît regiunii în care circula motivul, iar reprezentarea atribuită mitologii nord-dunărene a fost generală și populară și, am spune, anterioară restului lumii tracice, indiferent de grupurile etnice care o colportau și de situația lor teritorială. Reprezentarea sud-dunăreană a suferit mai tîrziu influența orientală care i-a modificat structura formală.



← Fig. 14.—Stecakurile sîrbe, după M. Corovic-Lyubincovič.

Fig. 15.—Contraforturi după M. Corovic-Lyubincovič. ↓



Într-un studiu recent, referitor la *Necropolele și monumentele funerare* din Serbia, în secolele al XI-lea — al XIII-lea, publicat la Belgrad în 1953, M. Corovic-Lyubincovič, constată că deși în ansamblul lor „stecakurile din Serbia occidentală reprezintă rar figuri omenești” redau „foarte frecvent” reprezentările mîinilor (la Lipenovic, Rogacica, Dokmir etc.). În aceste sculpturi foarte frumoase, mîna detașată de corp cu brațul și antebrațul în unghi obtuz, cu palma deschisă este flancată de o parte și de alta de două cercuri simetrice, simbolizînd soarele și luna (fig. 14).

Unele din figurările mîinilor de cavaleri de pe monumentele funerare sîrbești din această perioadă (arcurile, săbiile luptătorilor sau ornamentele laterale, în formă de funie, de pe lespezile de mormînt), prezentau tăieturi transversale în materie plastică, făcute ulterior, probabil cu scopuri vădit magice. La baza acestor tăieturi în mîinile exornamentate bănuim că stă credința că puterea magică închipuită în simbolul manual poate fi astfel anulată, întocmai ca în ritul tăierii mîinii sau a unui deget ce trebuia înhumat după ritul funerar *humatio* la latini.

Tot în această vreme întîlnim figurarea mîinii meșteșugarilor-iobagi, alături de uneltele muncii simbolizînd astfel o meserie sătească sau urbană. Închipuirea mîinii lîngă compas, triunghi, ciocan, simboliza meșteșugul zidăriei. Cîteva biserici din Serbia[78] pe contraforturile lor mai păstrează încă asemenea însemne vechi de meșteșugari (tesla și toporișca dulgherului) (fig. 15). În heraldica breslelor din Transilvania, Moldova și

---

[78] M. Corovic-Lyubincovič, *Necropoles et monuments funeraires*, în „Matériaux”, t. IX, Institut archéologique, Beograd, 1953, p. 175; fig. 162.

Muntenia, figurarea mîinii se iveşte şi se menţine în diferite combinaţii cu alte motive ornamentale legate de specificul meseriilor pe care le simbolizează.

C. Cea de a treia categorie de figurări ale mîinii în ornamentică ţine de practica medicală empirică. În expunerea acestei categorii atragem atenţia că unele din imaginile şi reprezentările cunoscute din ornamentica sclavagistă nu sînt încă perfect diferenţiate. Aceasta se reduce la confuzia între figurările mîinii în cultul agrar al soarelui şi cel medical.

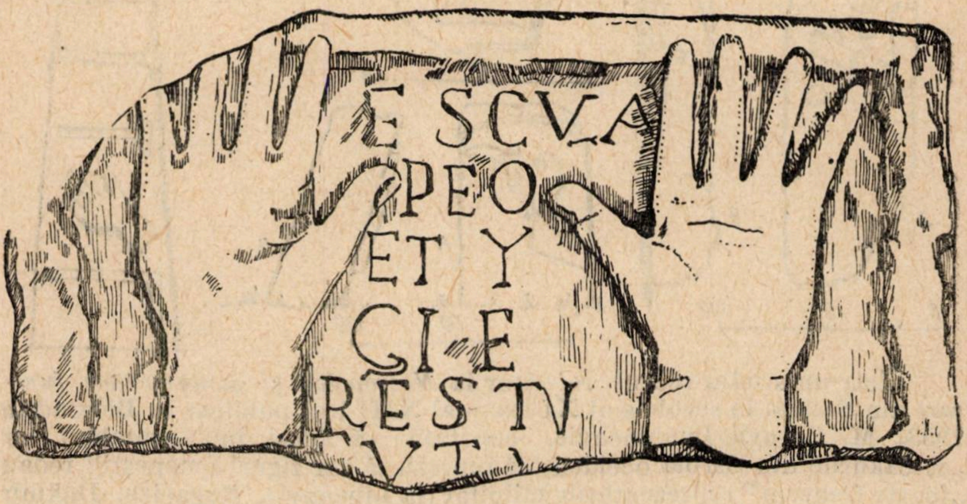


Fig. 16. — Tablă votivă din Apulum pentru Aesculap şi Hygeea, sec. al II-lea — al III-lea e.n.

I. „Mîinile votive ale lui Sabazios'', despre care am mai amintit, sînt totodată şi reprezentări ale cultului zeilor vindecători. În această accepţie diferită, rolul figurărilor creşte. Mulajele mîinilor păstrate în casele credincioşilor pe altare domestice, ca insemne ale protecţiei şi binecuvîntării, dar uneori şi ca instrumente obstreticale, erau utilizate în medicina empirică pentru naşterile grele. Lehuzele le întrebuinţau şi ca talismane pentru vindecarea durerilor abdominale sau sacrale post-operatorii [79].

II. Un document arheologic medical referitor la motivul figurării mîinilor ridicate, provenind din secolul II — III e.n. este fragmentul de tablă votivă închinat zeului Esculap şi Igeei, care se găseşte în lapidariul Muzeului regional din Alba Iulia (fig. 16). Din fişa de inventar a muzeului nu reiese nici o dată precisă referitoare la locul, timpul şi modul în care s-a descoperit tabla votivă. Cu toate acestea, piesa a fost publicată de Béla Cserni în 1901 [80] și republicată în 1902 în CIL [81]. Béla Cserni a făcut unele erori de transcripție corectate de autorii CIL-ului, în felul următor:

---

[79] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 1, p. 375.

«ESCV_ A
PEO
ET Y
GIE
TVTA

Jung misit Hirschfeldio; idem exemplum accepi a Cserni».

În ansamblul ei, placa votivă pare a fi fost mult mai mare decît fragmentul păstrat. Înclinăm să credem că datorită degradării gresiei partea care lipsește nu mai cuprindea decît puțin din figurarea mîinilor reductive, și restul inscripției care ar fi mult mai cuprinzătoare (spunem aceasta avînd în vedere inscripțiile asemănătoare de pe alte plăci cu reprezentarea mîinii reductive).

Fragmentul de placă votivă din „piatră de nisip" are o formă dreptunghiulară relativ regulată. Partea superioară e ruptă în stînga iar latura inferioară neregulată; pe linia celui de-al șaselea rînd din text s-a produs scizura adînc. Pe trei laturi ale ei placa are o bordură, înăuntrul căreia se află sculptate două mîini deschise, cu palmele spre privitor, cu degetele răsfirate și policarele îndreptate spre mijlocul plăcii. Mîna din dreapta plăcii, din colțul nealterat, este foarte bine executată; mîna din stînga, din colțul deteriorat este ceva mai neglijent lucrată. Pe ambele palme se văd liniile chiromantice clar trasate. După finețea degetelor și linia elegantă a conturului mîinile par a fi de fecioară (fig. 17). Între mîinile sculptate se află gravată inscripția care este scrisă cu „litere apicate". După ortografia și grafia acestei inscripții se poate fixa cu aproximație timpul cînd a fost scrisă: secolul II — III e.n. Textul e redactat în latină vulgară, alterată de pronunția și grafia locală din Dacia romană (*ea* e transcrisă *e*: în loc de Aesculapeo = Esculapeo; *ee* e transcris *ie*: în loc de Ygee = Ygie etc.).

Prezența unei plăci votive cu reprezentarea mîinilor reductive ridicate, în numele zeilor Aesculap și Hygeea la Apulum, în sec. II—III e.n. ne dezvăluie pe lîngă un document mitologic de cult medical local și un document arheologic de artă gliptică daco-romană. Transmigrarea motivului mîinilor deschise din categoria de reprezentări consacrate zeului agrar al soarelui, în grupa reprezentărilor consacrate acoliților acestui zeu, Asclepios și Hygeea, este totodată o deplasare de interes magico-mitic și una de formă ornamentală a motivului.

Numeroasele descoperiri arheologice la Apulum, referitoare la cultul generalizat al lui Esculap și al Hygeei au făcut pe unii istorici să considere acest cuplu divin ca patronul cetății Apulum. La această considerație duc și studiile de mitologie comparată întreprinse în această privință în 1925 de D. Decev, care prezintă pe „Asclepsios ca zeu traco-grecesc" şi de I. I. Russu care în *Aesculapius — Contribuţie la preistoria medicinei*[82] reia tema originii traco-greceşti a lui Esculap. Ceea ce înseamnă că peste fondul traco-grec al unor zei locali, taumaturgi şi vindecători, s-a suprapus, prin mitologia latină, o variantă mai nouă a aceluiaşi cult, adusă de cuceritori şi coloni, întărind şi îngroşînd astfel reprezentarea mitică locală.

---

[80] Béla Cserni, *Alsófeher vármegye törtenelme a rómani Korban*, partea a II-a în cap. „Alsofehér vàrmegye törtenelme", Nagy-Enyed, 1901, p. 384, nr. 145.

[81] Theodorus Mommsen, Otto Birschfeld, Alfredus Damaszewski, *Inscriptionum orientis et Illyrici latinarum, upplementu, Berlioni*, MCMII, p. 2110, 12 558.

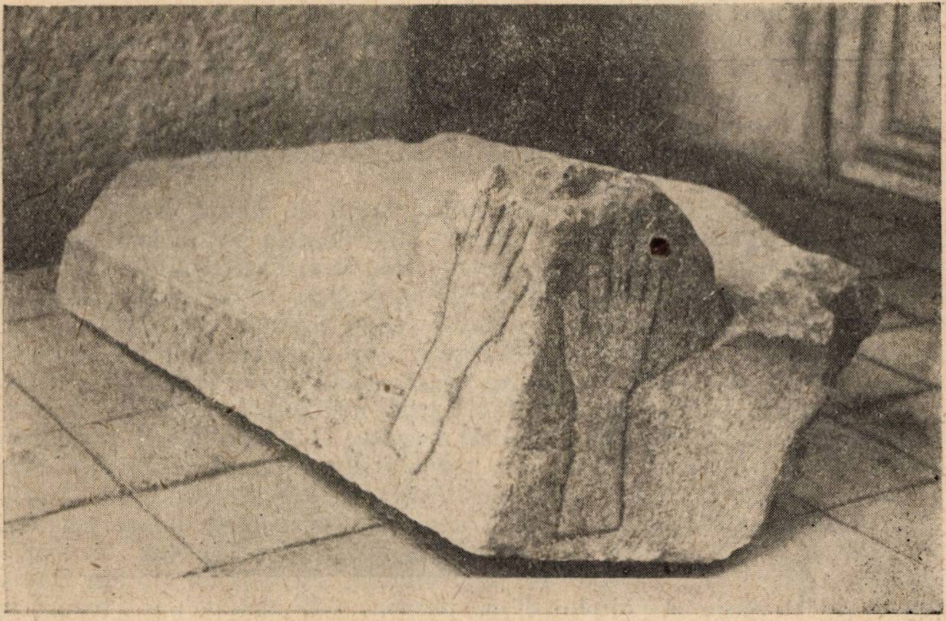


Fig. 17.—Sarcofag din Apulum cu mîini în acroterii angulare sec. al II-lea — al III-lea.

În asemenea condiţii, transmigrarea motivului mîinilor reductive ridicate, cu palmele deschise şi degetele răsfirate îşi găseşte una din explicaţiile lui şi în genealogia lui Esculap. După cele mai vechi relatări mitografice, Esculap (imaginat ca un om în vîrstă, ca o divinitate arhaică şi „barbară") era fiul lui Apollo (închipuit ca un tînăr superb, cult şi „civilizat"). El preia cu timpul atribuţiile terapeutice ale presupusului său tată şi devine astfel „patronul medicinii sacerdotale" [83]. Deci o parte din calităţile unui zeu aristocrat trec asupra fiului său considerat plebeian. Dar trecerea acestor calităţi de pe un plan al consideraţiei social-culturale pe altul, nu se face şi fără trecerea emblemelor şi simbolurilor corespunzătoare. Transmiterea de funcţii este însoţită de transmiterea de simboluri.

---

[82] I. I. Russu, *Aesclepius—Contribuţie la preistoria medicinei*, în *Istoria medicinei, Studii şi cercetări*, 1957, p. 9—24.

[83] I. I. Russu, *op. cit.*, p. 20.

De aceea admitem că figurarea mîinilor reductive pe placa votivă închinată cuplului Esculap-Hygeea, poate fi considerată ca un document arheologic local, legat prin cultul popular al zeilor medicinei traco-greceşti, de cultul sacerdotal daco-roman al soarelui în Dacia Apulensis. Esculap şi Hygeea nefiind pentru geto-daci nişte zei peregrini (xenikoi theoi), ci nişte zei statornici, care au primit în provinciile romane numai o ,,interpretatio romana'' şi prin aceasta o nouă consacrare.

III. Motivul reprezentării mîinii reductive, deschise, cu degetele răsfirate revine în secolele II—III e.n. şi în arta cioplitului în piatră a sarcofagiilor patricienilor de pe teritoriul Daciei romane.

Tot în lapidarul Muzeului regional din Alba Iulia se află un fragment de capac de sarcofag daco-roman pe a cărui acroteră angulară conservată se găsesc frumos sculptate două mîini cu palmele deschise. Din fişa de inventar a muzeului reiese că acest fragment de capac a fost descoperit la Apulum înainte de primul război mondial. Celelalte date materiale asupra fragmentului lipsesc cu totul. Fragmentul de capac de sarcofag cu acroterie angulară sculptată cu motivul mîinii reductive reprezintă cam o treime din întregul capac distrus. Înălţimea acroterei este egală cu înălţimea coamei capacului ceea ce dă capacului reconstituit un aspect turtit. Pe cele două faţete ale acroterei angulare păstrate se află sculptate clar mîinile în mărime naturală, cu palmele deschise, pe care se văd trasate liniile vieţii, norocului şi cu degetele răsfirate. Policarele ambelor mîini cad spre colţul din afară al acroterei.

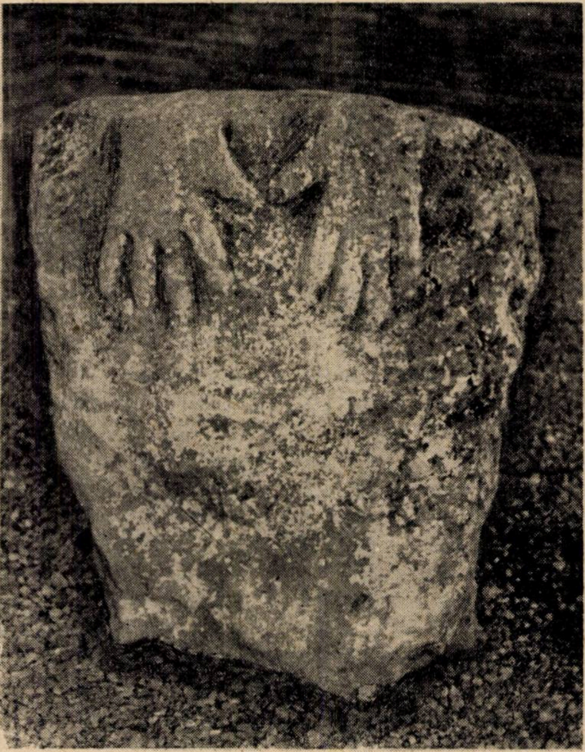


Fig. 18. — Piatră recipient de la Mogoşoaia.

Din întregirea capacului prin reconstrucţie se obţine un releveu de capac prevăzut cu patru acroterii angulare. Nu ştim dacă toate acroteriile angulare au fost sculptate cu emblema mîinilor ridicate, pentru că nu avem elemente suficiente să stabilim dacă sarcofagul a fost construit pentru un cavou cu cele patru laturi ale lui expuse privirilor sau dacă a fost construit pentru o nişe cu o singură faţă expusă. Dat fiind însă că acrotera conservată are sculptate pe cele două fațete ale ei motivul mîinii, putem presupune că sculptarea s-a repetat pe cel puțin încă o acroteră angulară simetrică.

Emblema mîinilor ridicate, cu semnificația ei pe stelele funerare [84] contemporane sarcofagului de la Apulum, ne fac să ne gîndim și de data aceasta la trecerea motivului ornamental al mîinilor ridicate în sus, de pe stele-coloane pe acroterii de sarcofage. Cum ne lipsesc date comparative (inscripții sau embleme) sîntem deocamdată nevoiți să considerăm și în acest caz imaginea mîinilor deschise pe un obiect funerar ca fiind legată de una din cele trei intrepretări amintite. Prima ipoteză a reprezentării mîinilor ca simbol al muncii nu poate fi susținută în acest caz, pentru că în această perioadă cei săraci nu se înmormîntau în sarcofage și pentru că pe sarcofage ca și pe stele nu se prea gravau semnele profesiunii mortului. Cea de a doua ipoteză a reprezentării mîinilor ca simbol al imprecației împotriva unui ucigaș sau zeu vrășmaș și apotropeu pentru prezentarea mortului ar putea fi susținută de figurările asemănătoare închipuite pe stele. Cea de a treia ipoteză a reprezentării mîinilor ca simbol al medicinii curative, atribuite lui Asclepios și Hygeei, zei patrimoniali ai Apulumului, ar putea fi de asemenea susținută. În aceste două cazuri, simbolul mîinilor înălțate se referă la contaminarea unui zeu uranic cu unul chtonic, zeul agrar al soarelui cu Asclepios și Hygeea ca zei vindecători ai oamenilor.

IV. Către aceleași considerații ne îndreaptă și alte piese de artă medievală descoperite pe teritoriul patriei noastre.

În plin sec. al XIV-lea—al XV-lea s-au scos la iveală din pămînt, în Dobrogea, fragmente de ceramică zmălțuită de tip bizantin cu motivul mîinilor ridicate, care se presupune că aparțin unor produse ceramice de import balcanic. „În nivelurile feudale (sec. al X-lea—al XI-lea și mai ales al XIV-lea—al XV-lea) apar foarte frecvent strachinile smălțuite în diferite culori și cu diferite motive geometrice, florale... figuri umane" [85]. O asemenea imagine umană prezintă două mîini tridactilice ridicate în sus în semn de adorare. Fragmentul descoperit fiind prea mic nu putem analiza pe el și restul motivelor asociate figurării mîinii.

Piesa cea mai importantă din perioada feudală este însă blocul-recipient sau piatra-soclu din colecția Martei Bibescu, de la Potlogi, care acum se găsește la Muzeul de artă medievală de la Mogoșoaia.

Date referitoare la locul, modul și timpul unde piatra a fost descoperită lipsesc cu totul. Expusă în aer liber, în curtea interioară a muzeului, piatra de calcar e relativ deteriorată. Baza superioară este prevăzută cu un orificiu dreptunghiular, iar baza inferioară, mai mică, este de formă neregulată. Înălțimea medie a piesei este redusă. Pe una din fațetele laterale, care ar putea fi frontală, se află sculptate, imediat sub nivelul bazei superioare, două mîini în poziție descendentă, cu degetele ușor răsfirate în evantai și policarele în atingere. Mîinile ocupă ceva mai mult decît o treime din întreaga fațetă. Celelalte fațete ale pietrei sînt în forme neregulate și cioplite brut (fig. 18). Piatra nu prezintă alte semne și ornamente distincte și nici urme de inscripții. Se pune întrebarea : ce rol îndeplinea această piesă cu motivul mîinii sculptate în poziție descendentă în gliptica feudală ?

---

[84] Alexander Conze, *Die Attischen Grabreliefe*. Herausgegend im Auftrage der Keiserlich Akademie der Wissenshaften zu Wien, Berlin, Band, I (1893), Band IV (1911—1922).

[85] Petre Diaconu, *Săpăturile de la Păcuiul lui Soare*, în *Materiale și cercetări arheologice*, București, 1959, p. 664.

După forma și sculptura ștearsă a celor două mîinii deschise în poziție descendentă, s-ar putea presupune că piatra a îndeplinit unul din aceste trei rosturi : 1) fie că a fost un bloc-recipient sau vas de piatră, întrebuințat pentru acte de devoțiune, deocamdată necunoscute ; în cazul acesta, singurul element mai îngrijit al vasului este reprezentarea celor două mîini redate în evantai ; restul elementelor sînt tratate asimetric, neglijent și cioplite cu ciocanul ; 2) fie că a fost un suport sau soclu al unei piese suprapuse ; în cazul acesta, orificiul rectangular ar fi putut fixa piesa suprapusă, iar partea de sub sculptură, corpul soclului neșlefuit, s-ar fi putut încastra în sol, în zid sau în padiment ; fața interioară a pietrei paralelipipedice e însă prea mică pentru a da piesei suprapuse stabilitatea necesară ; 3) fie că a fost un capitol neterminat ; în cazul acesta orificiul rectangular ar fi servit pentru fixarea piesei în corpul unei construcții arhitectonice.

Nu putem concepe piesa paralelipipedică ca partea inferioară a unei stele înfipte prin orificiile ei într-un soclu. După tehnica construcției și simbolul mîinilor în poziție de evantai, așezate descendent, cu vîrfurile în jos, reprezentarea aceasta pare a fi fost un produs artistic relativ recent. Datarea aproximativă a piesei, în cazul de față, nu poate fi făcută decît în funcție de interpretarea așezării mîinilor deschise. Toate piesele care au reprezentat simbolic mîna, analizate pînă acum, au redat-o numai în poziție ascendentă, cu vîrful degetelor răsfirate în sus. Această poziție cunoscută încă din comuna primitivă și pînă în vremea noastră a început cu gravurile parietale și a continuat cu reliefurile stelelor funerare și ale pietrelor votive. Reprezentarea mîinilor de pe piatra de la Mogoșoaia pare a fi contravenit însă acestei poziții intrate în tradiția feudală a gravurii în piatră în țara noastră.

Cărui fapt se datorește schimbarea de poziție în reprezentarea mîinilor pe o stelă sau o piatră votivă ? Răspunsul, în parte, îl vom primi cînd vom trece la studiul materialului etnografic al acestei reprezentări. Deocamdată trebuie să reamintim numai că, în primul caz, al reprezentării reductive a mîinilor ridicate cu degetele răsfirate în sus, se poate vorbi de un gest diferit decît în cazul al doilea, al reprezentării reductive a mîinilor aplecate. În cazul mîinilor aplecate pare a însemna un gest de protecție, de oblăduire și apărare. După poziția mîinii ridicate și a degetelor lipite sau răsfirate într-un anumit sens am urmărit tipul de simbol redat astfel și caracterul lui de clasă în reflectarea artistică. Răsturnarea, aplecarea sau coborîrea mîinilor, modifică, prin reprezentarea acestui gest, simbolul inițial și semnificația lui social-culturală. Schimbarea aceasta de poziție a reprezentării mîinilor o vom întîlni paralel și în unele produse etnografice a căror tradiție e mai apropiată de noi și care își au sursa de inspirație și în ornamentica bazilicală (poziția mîinilor de ctitori în pictura murală bisericească).

D. Din prezentarea analitică a materialului arheologic referitor la simplexul și complexul ornamental al figurării mîinii, provenit din țara noastră, reies unele concluzii parțiale ce trebuiesc fixate :

1) Figurările mîinii în formele documentate arheologic, descoperite pe teritoriul Romîniei, sînt cel puțin tot atît de vechi ca și cele sesizate pînă acum de toți cercetătorii problemei, romîni și străini, ele aparținînd regiunii de contact mediteranean a Eurasiei. Vechimea lor locală ne face să nu le mai căutăm originea în afara regiunii noastre istorico-etnografice, carpato-balcanice, ci numai să urmărim paralel evoluția lor internă și influențele și contaminările lor externe, care au dezvoltat continuu unele forme și variante locale,

2) Cele mai vechi materiale arheologice locale scot în evidență conținutul istoric al acestei figurări. Inițial, această figurare a fost unul din semnele cultului fertilității care a apărut în faza de tranziție de la cultul fertilității agrare la cultul agrar al soarelui, în perioada bronzului și a fierului. În această lungă perioadă istorică, figurarea mîinii a început să fie asociată paralel și cu alte semne și să devină astfel dintr-un simplex un complex ornamental.

3) În societatea bazată pe clase antagoniste, în faza de culminație a cultului agrar al soarelui, în plină perioadă sclavagistă, simbolul mîinii se transformă într-un semn dual al opresiunii și al protecției, într-un trofeu și un apotropeu. Ceva mai tîrziu, în faza de descompunere a cultului agrar al soarelui, tot în perioada sclavagistă, figurarea mîinii prin contaminare externă cu alte motive se transformă într-un simbol al blestemului și răzbunării (βιαιοθάντος) [86].

4) Semnificația aceasta e amplificată prin influențe de cult oriental, pătrunse din Asia mică în regiunea carpato-balcanică, prin unele culte sincretice. Religia creștină în forma ei incipientă încearcă să șteargă deosebirile de clasă în figurările mîinii, pentru ca în formele ei evoluate, prefeudale și feudale, să sprijine aceste deosebiri. În feudalism, clasa dominantă leagă figurarea mîinii de simbolul forței ei materiale, axînd din plin această simbolizare pe lupta confesională.

5) Pe măsura creșterii conștiinței maselor populare, figurarea mîinii schimbă conținutul istoric. De la poziția maselor populare față de această figurare se trece la poziția clasei muncitoare în plină formație dialectică.

## REPRESENTATION OF THE HAND IN RUMANIAN FOLK ORNAMENTAL ART

This study on the figuration of the hand in Rumanian folk ornamental art begins with an ''Introduction“ enumerating the more important problems investigated and presenting the method of research.

---

[86] M. I. Maximova, *Надгробие из Херсонеся*, în Советская археология, XIX (1954), *Concluzii.*

In the first part of the monograph entitled "Preliminary considerations" the author outlines the material and spiritual causes which, in the respective historical circumstances, led to the appearance and development of anthropomorphous ornamental motives in general, and of the hand motif in particular.

The fact which in primitive societies determined the preferential development and utilization of the hand pattern among the other anthropomorphous figurations, was the transformation of the upper limbs from organs of prehension, search, defence and attack, into instruments of manysided and intelligent work. The hand became not only an organ of labour but also a product of labour. Such are the conditions in which the historical process of labour was reflected in the products of magic, primitive religion and art.

Every ornamental representation of the hand emerged hence from a precise, concrete and real form of manual labour to a stage typical of a certain social-cultural organisation. As every nation creates its favourite ornamental motives in accordance with the specific taste prevalent in various epochs, the investigation of certain age-old folk ornaments as historical sources may throw light upon some cultural aspects of ethnogenesis and past historical life.

The second part of the survey, entitled "The main stages in the evolution of the motif", defines the general significance of the term *ornamental figuration* and describes the essential features of the groups of hand motives. The author maintains that in the social systems based upon antagonistic social classes and class struggle, the hand patterns as decorative motif in the art of the dominant classes appear to be doubled and correlated with those in the art of the dominated class. The oldest type of ornamental hand motif in the primitive commune is linked with magical implications : the hand of the hunter, the cattle-breeder in the neolithic age and the grain-grower in the bronze age. Towards the end of the primitive commune the magic figuration of the hand is associated with the mythical representation of the sun, followed by other representations.

In the slave-owning system the dual figuration of the hand developed, blending the old elements of agrarian labour magic with new elements of agrarian mythology. The dual figuration which reflects the difference of contents and form in the art created by the specific outlook of the social classes composing the slave-owning society, marks a new stage in the evolution of the ornamental pattern that will continue in various forms in the feudal and then in the bourgeois art. The emergence of the working class with its specific culture represents a further step in the realistic figuration of the hand in folk art. In the socialist society the ornamental-hand motif develops along the realistic-artistic pattern.

After setting the requisite premises for the scientific investigation of the ornamental hand pattern, the author passes on to the study of the documentary material offered by Rumanian archaeology and ethnography.

The third part of the monograph deals with the documentary material on the figuration of the hand discovered and utilized for the first time by the Rumanian archaeology. This material falls into three groups : a) specimens figuring the hand as ornamental design of a basic occupation (hunting, cattle-breeding, agriculture) or a craft (potters'hands, etc.); b) specimens figuring the hands as an ornamental motif of an ancient Getic-Dacian agrarian cult and c) specimens figuring the hand as ancient Getic-Roman symbols of medecine. To the first groups belong the engravings and paintings on the walls of the neolithic grottos of the Carpathian Mountains, related with the technique of primitive hunting and the fecundity cult; the engravings and incisions of the statuettes of the presumed idols from the bronze and iron age, etc. From the second group, the author analyses the similar representation of the bronze age, the stamps with the hand motif of the masterpotters in the iron age, the funerary stars of hellenistic origin found on the territory of Rumania, the sacred hands of Sabazios and the votive hands on the funerary stars with the Thracian horseman in the slave-owning period, followed by the Serbian "stecaks" in the feudal period. In the third group, the author describes the votive hands dating back to the beginnings of our era, the votive tablets with the hand raised in tribute to the healing gods Aesculapius and Hygeia, the sarcophagus with the carved hands in the angular acroteria, those latter discovered at Apulum and pertaining to the II$^{nd}$ and III$^{rd}$ centuries of our era, the vase-shaped stone with the hands outspread, from the feudal period, found at Mogoşoaia.

The survey of the archaeological documentary material relating to the figuration of raised hands leads to some conclusions : 1) if the figuration of the hand pattern is to be found on the territory of our country from ancient times, this motif is consequently of local and not imported provenance; 2) in the ornamental structure of the local motif there are certain features common to the whole Carpathian-Balkan ethnographical and historical region, of which the Rumanians belong; 3) the motif developed under the impact of internal transformation and external influences from its magical forms of mythological significance to artistic and pseudo-artistic forms of aesthetical significance.

In the fourth part of the survey, the author describes the documentary material regarding the ornamental representation of the hand discovered and utilized by Rumanian ethnography. The same method of systematization as above was used in the study.

The analysis begins with the artistic materials belonging to the feudal period. Feudal culture contains numerous artistic survivals of the past. In order to determine the historical content and the artistic forms, the author proceeds from the folklore of the hand, beginning with folk medicine, then analyses it in old Rumanian customary law, in literary works and social psychology. Next the author passes to the analysis of artistic specimens of the hand motif, dividing them into three categories :

— specimens in which the hand is represented together with a working tool;

— specimens in which the hand is represented as a tool;

— specimens in which the hand is represented as a symbol of a tool.

The fifth part of the monograph deals with the "artistic form of the ornamental motif of the hand patterns". The author describes the component elements of the artistic design of the hand motif envisaged in the historical perspective of ornamental genuses, ornamental symbols and types of technical execution.

The final "Conclusions" contain considerations on the correlation between the archaeological and the ethnographical material regarding the figuration of the hand, found in our country. This correlation is considered not mere an example of parallelism or coincidence of ornamental themes, but a proof of historical continuity of this motif from the neolithic age to the XIX$^{th}$ century, which adds new evidence to the scientific documentation concerning the continuity of the Rumanian people on this territory.

The author draws the conclusion that the ornamental hand motif is a formal manner of picturing the hand in its real and potential attributes, correlated with the historical process of labour and the artistic tradition of the motif.

The survey is supplemented by bibliographical notes, containing published and partly hitherto unpublished documentary illustrations and references.

# PĂTRUNDEREA UNOR CREAŢII CULTE ŞI SEMICULTE ÎN CÎNTECUL POPULAR

ELISABETA DOLINESCU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti,

1 ianuarie 1964

Cercetările în domeniul folclorului muzical s-au axat, pînă în prezent, îndeosebi asupra problemelor de structură şi în mai mică măsură asupra celor de evoluţie istorică. În cercetările noastre actuale trebuie să luăm însă ca îndreptar cuvintele lui Lenin care a spus : „. . .lucrul cel mai de nădejde în problemele ştiinţei sociale. . . este să nu se piardă din vedere *legătura istorică de bază*, fiecare problemă să fie privită din punctul de vedere al modului *cum a luat naştere în istorie un anumit fenomen, al etapelor principale parcurse de acest fenomen în evoluţia sa şi, din punctul de vedere al acestei evoluţii, să se examineze ce a devenit acum fenomenul dat*" [1].

Pe această cale de cunoaştere ştiinţifică a cîntecului popular socotim că trebuie să mergem de aici înainte tot mai accentuat. În domeniul în care ne desfăşurăm activitatea, am căutat să urmărim transformările pe care le-au suferit în decursul timpului diferite melodii care circulă şi astăzi. Dificultăţile unor asemenea cercetări sînt mai mari în privinţa pieselor populare propriu-zise (la care, pe lîngă problemele originii şi evoluţiei se pot ivi problemele influenţelor culte, orăşeneşti etc.) şi mai mici în privinţa creaţiei culte sau de origine orăşenească pătrunse în folclor, întrucît se poate identifica melodia de bază de la care s-a pornit. Faţă de numărul bogat de melodii pe care-l avem, s-a identificat totuşi un număr destul de mic de melodii vechi de peste un secol, care mai circulă şi în timpul de faţă.

În urmărirea creaţiilor populare sau în stil popular, apărute îndeosebi în publicaţiile secolului trecut pînă astăzi, întreprinsă de noi în ultimii ani, am avut prilejul să întîlnim şi unele melodii culte pătrunse în repertoriul de largă circulaţie nu numai al lăutarilor ci şi al ţăranilor. Din numărul relativ mare al acestora, vom desprinde cîteva care au circulat la noi, unele începînd din prima jumătate a sec. al XIX-lea,

---

[1] V. I. Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. 29, p. 435–436.

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 3, p. 261–274, Bucureşti, 1964

iar altele de pe la sfîrşitul secolului trecut, sau la începutul secolului nostru, căutînd să le înfăţişăm în peregrinările lor şi subliniind pe scurt modificările pe care le-au suferit o dată cu pătrunderea în repertoriul popular propriu-zis.

Analiza acestor materiale ne îngăduie să tragem unele concluzii în privinţa etapelor parcurse şi a modificărilor suferite pînă la intrarea în repertoriul popular.

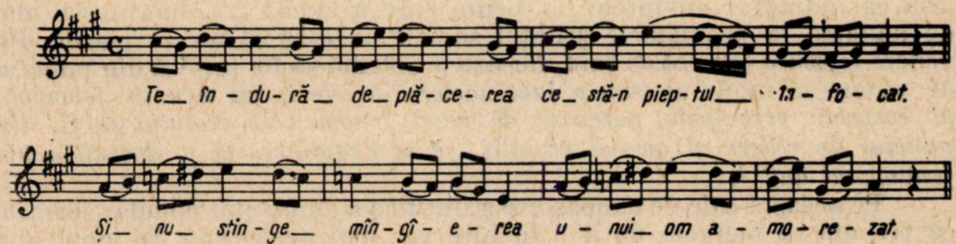
Între melodiile ce prezentăm, unele circulă şi astăzi, iar altele au circulat pînă în deceniile din urmă şi poate că mai circulă şi în prezent.

★

Prima melodie pe care o prezentăm este : ,,Te îndură de plăcere'' de A. Flechtenmacher [2]. După conţinut, piesa aparţine categoriei de ,,cîntece de lume'', la modă pe atunci, care au luat naştere, parte sub influenţa poeziei voltairiene, parte sub cea anacreontică.

Din punct de vedere muzical, se observă amestecul celor două stiluri : oriental şi occidental, întrepătrundere care s-a produs într-o epocă cînd cele două culturi muzicale erau la fel de influente la noi.

Prima parte a piesei se desfăşoară în diatonic major, iar partea a doua modulează într-un minor cu treapta a patra ridicată, păstrînd aceeaşi tonică şi sfîrşind în modul diatonic iniţial.


Te_ în - du- ră_ de_ plă - ce- rea ce_ stă-n piep-tul___ în - fo - cat.
Şi_ nu_ stin - ge_ mîn - gî - e - rea u - nui_ om a - mo - re - zat.

Variante ale acestei piese mai găsim la : I. A. Wachmann [3], C. Mikuli [4], Anton Pann [5], Alexis Gebauer [6], D. Vulpian [7], Z. Dimitrescu [8], P. Pîrvescu [9], Gh. Dima [10].

---

[2] A. Flechtenmacher, *Te îndură de plăcere* (*Chanson Moldave*) *pentru cînt şi pian*, Iassy, Bureau de la Feuille Communale, 1846.

[3] J. A. Wachmann, *Mélodies Valaques pour le piano*. I. Roumania (nr. 7 — Chanson), Vienne, chez H. F. Müller (1848).

[4] Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains recueillis et transcrits pour le piano*, I. Leopold, Wild. 1848, p. 14.

[5] Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, Broşura I, p. 158 găsim cîntecul ,,Copiliţă fragă eşti destul frumoasă'' pe care l-am reprodus după publicaţia în care au apărut toate cîntecele sale de lume. Vezi : Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, Bucureşti, ESPLA (1955), nr. 136, p. 259—260.

[6] Alexis Gebauer, *Bouquet de mélodies vallaques*..., Buharest, A. Gebauer, nr. 1.

[7] D. Vulpian, *Muzica populară. Romanţe, voce şi piano*, vol. III, nr. 110 şi 226.

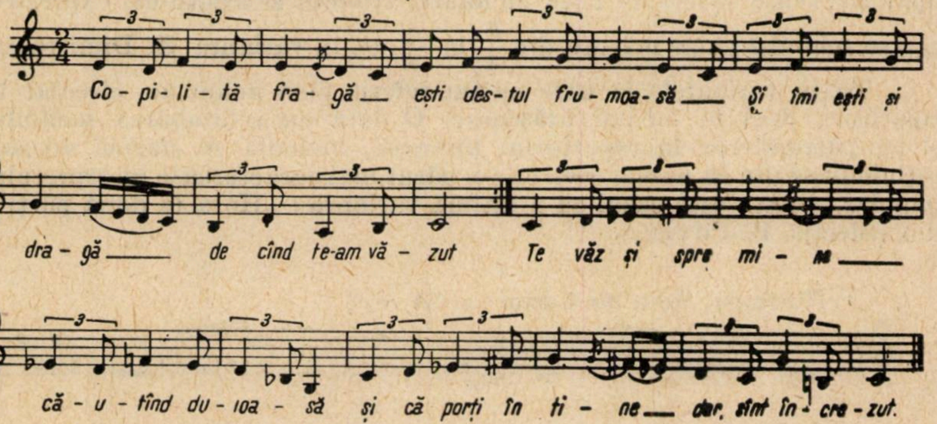
[8] Z. Dimitrescu, *52 hori naţionale din Romînia*, Bucureşti, Tipo-Lito. Z. Dimitrescu, p. 37 (,,Hora lăutărească'').

[9] Pompiliu Pîrvescu, *Hora din Cartal*, Bucureşti, 1908, p. 154, nr. 16 (,,Hora în două părţi'').

[10] Gh. Dima, *Cîntece populare şi melodii vechi romîneşti*, pentru cor de bărbaţi, Caiet V, p. 7.

Menționăm că melodia a păstrat textul numai la variantele lui Anton Pann și la Vulpian dar, bineînțeles, schimbat.

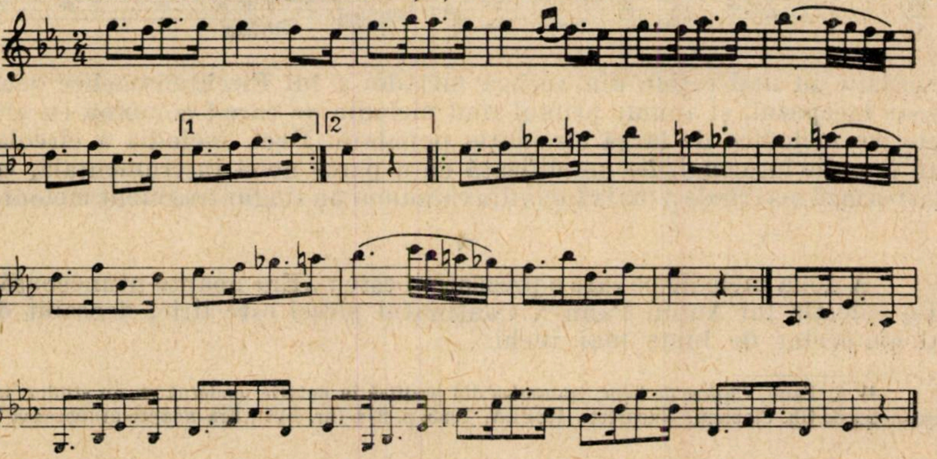
*A. Pann*, Cîntece de lume, p.259


Co - pi - li - tă fra - gă__ ești des - tul fru - moa - să__ Și îmi ești și
dra - gă__ de cînd te-am vă - zut Te văz și spre mi - ne__
că - u - tînd du - ioa - să și că porți în ti - ne__ dar, sînt în - cre - zut.

Ambele variante sînt foarte apropiate, atît melodic cît și arhitectonic, de cea a lui Flechtenmacher, dar versurile de 8 și 7 silabe au fost înlocuite cu versuri de 12 și 11 silabe. Rima este încrucișată atît la Flechtenmacher cît și la variantele Anton Pann și D. Vulpian.

În afară de această categorie a variantelor cu text, remarcăm o a doua categorie de variante „instrumentale" care conțin o nouă parte în final în care apare jocul instrumental bazat pe arpegii. Excepție face doar varianta „Mikuli" care păstrează aceeași formă, ca la A. Flechtenmacher. Dăm ca exemplu de lărgire a formei varianta „Wachmann":

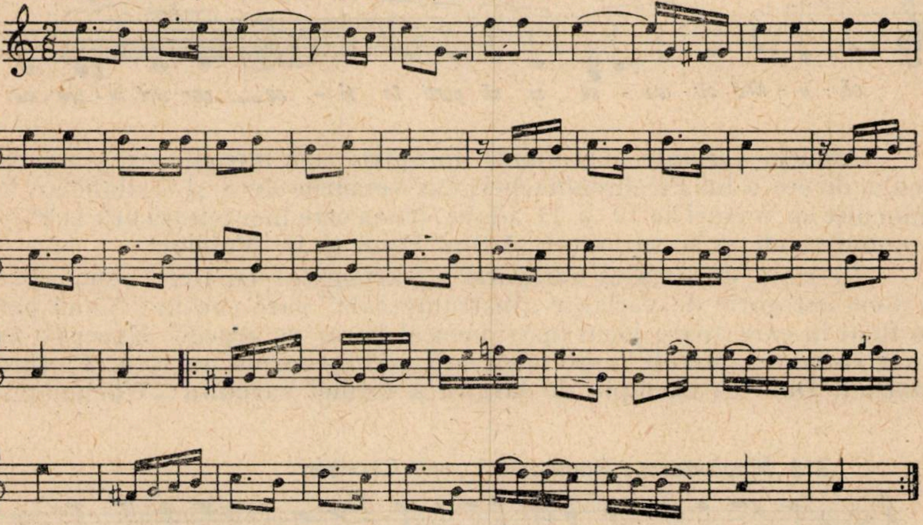
*J. A. Wachmann*, Roumania, I, nr. 7 Chanson



După cum se poate constata din compararea prototipului cu varianta Wachmann, modificările melodice suferite datorită circulației sînt în primul rînd de natură metro-ritmică ; se păstrează măsura de $\frac{2}{4}$, dar apar frecvente valori de note punctate, triolete și legato-uri expresive, sau se schimbă chiar măsura din $\frac{2}{4}$ în $\frac{3}{8}$, ca în varianta Z. Dimitrescu.

Toate variantele la care ne-am referit pînă acum au circulat în tipărituri, deci în mediul orășenesc. O dată cu schimbarea mediului și cu pătrunderea în repertoriul țărănesc, melodia se sfarmă adesea, reținîndu-se din ea numai ceea ce s-a părut mai caracteristic interpretului popular. Acesta este cazul cu o ultimă variantă : „Hora în două părți”, din colecția P. Pîrvescu.

*P. Pîrvescu*, Hora din Cartal, p. 154, nr. 16



Aceasta nu mai reține din vechea melodie a lui Flechtenmacher decît doar începutul, și anume primul rînd melodic pe care-l combină cu alte motive melodice de largă circulație populară. Deci, melodia a circulat un timp fie întocmai, fie amplificată cu o parte nouă instrumentală, iar într-o fază mai tîrzie a mai rămas din ea numai un singur fragment melodic.

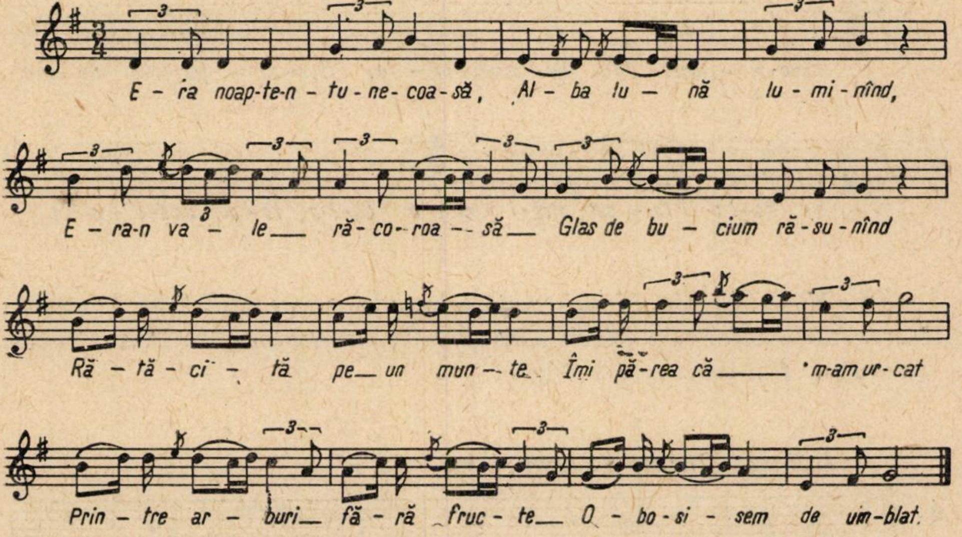
★

A doua melodie pe care o prezentăm este : „Era noapte-ntunecoasă” din colecția lui Anton Pann[11]. Conținutul piesei este liric, deosebit de al cîntecelor de lume mai vechi.

---

[11] A. Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notație modernă cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, ESPLA, 1955, p. 274 (nr. 146 „Era noapte-ntunecoasă”).

A. *Pann*, Cîntece de lume, p 274


E - ra noap-te-n - tu - ne- coa- să, Al - ba lu — nă lu - mi - nînd,
E — ra-n va — le___ ră- co-- roa -- să___ Glas de bu — cium ră - su - nînd
Ră — tă - ci — tă pe__ un mun -- te Îmi pă-rea că______ 'm-am ur- cat
Prin — tre ar — buri___ fă - ră fruc- te___ O - bo - si - sem de um-blat.

Versurile sînt de 8 silabe alternînd cu 7 silabe, cu rima îmbrățișată. Melodia prezintă, din punctul de vedere al melismelor, urme ale stilului oriental.

Perioada de timp în care circulă melodia este de peste un secol. Am găsit-o publicată — dar cu text schimbat —, în afară de Anton Pann, la următorii: Isidor Vorobchievici [12], I. Vulpian [13], Gustav Weigand [14], C. Brăiloiu și H. H. Stahl [15], G. Cucu [16], Arhiva I. E. F.[17], Il. Cocișiu [18].

Dintre acestea, prezentăm varianta Weigand care circulă cu text popular.

---

[12] Is. Vorobchievici, *Manual de armonie musicalae*, Rudolf Echardt, 1869, p. 93—94 (Visul copilei). Același vezi: *Colecțiuni de cîntece pentru școalele poporale*, III, Viena, 1910 (nr. 21, „Cîntec de primăvară").

[13] D. Vulpian, *Romanțe, voce și piano*, vol. III, p. 40 (nr. 116, „Era noapte mult frumoasă").

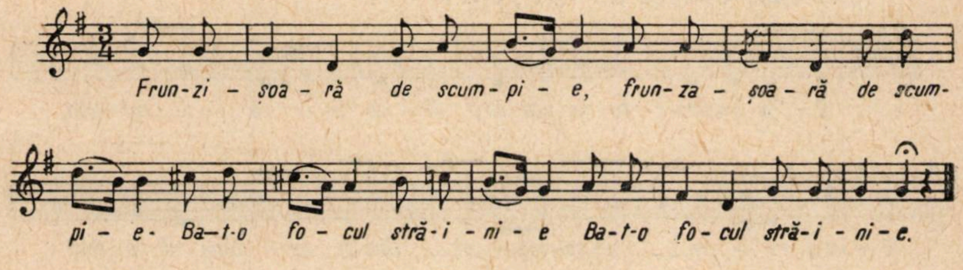
[14] G. Weigand, *Die Dialekte der Bukovina und Bassarabiens mit einem Titelbilde und Musikbeilogen*, Leipzig, 1904 (Bat-o focul străinie). Vezi și: E. Riegler-Dinu, *Das rumänische Volkslied*, Berlin, Verlag Walter de Gruyter et Comp., 1940, p. 148 (nr. 114, „Bat-o focul străinie").

[15] C. Brăiloiu și H. H. Stahl, *Vicleimul din Tîrgu-Jiu*, București, 1936, p. 17, 24 și 28, (3 variante: „O Iroade împărate").

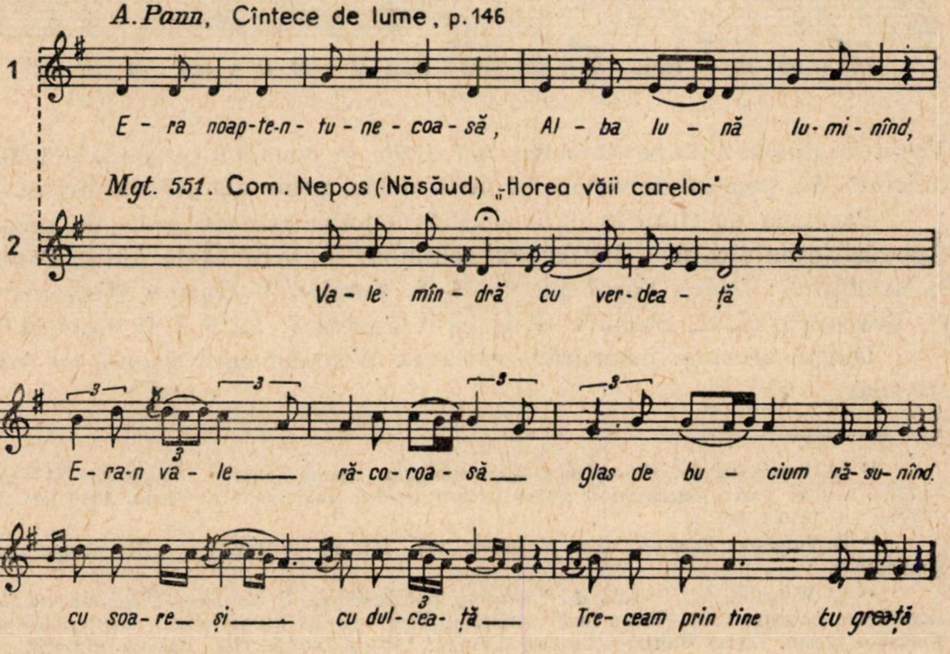
[16] Gh. Cucu, *200 colinde populare*, București, „Arhiva de Folclor", VI, 1936, p. 232 (nr. 186, „Trei crai de la răsărit").

[17] C.I.E.F., inf. 10 543, Ceplenița, Hîrlău-Iași („Astă noapte mamă dragă", romanță cu conținut de militărie).

[18] O variantă asemănătoare a fost culeasă de Il. Cocișiu, la Șanț (Năsăud), în anul 1935.


Frun-zi - șoa - ră de scum-pi - e, frun-za - șoa - ră de scum-
pi - e. Ba-t-o fo - cul stră-i - ni - e Ba-t-o fo-cul stră-i - ni - e.

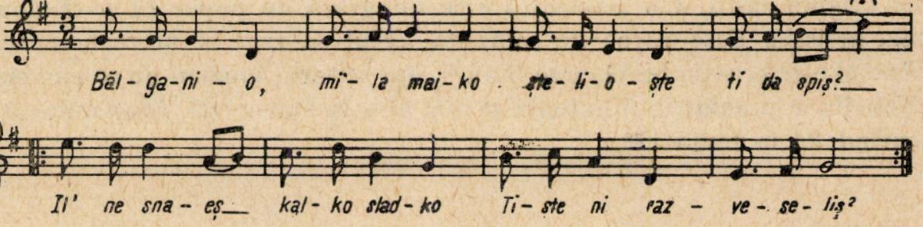
Din Năsăud (com. Nepos) a fost înregistrat în anul 1955 cîntecul : „Horea văii carelor" pe care-l dăm paralel cu varianta A. Pann pentru a se vedea filiația acestei fraze :


A. Pann, Cîntece de lume, p. 146
1
E - ra noap-te-n- tu - ne - coa - să, Al - ba lu - nă lu-mi-nînd,
Mgt. 551. Com. Nepos (Năsăud) „Horea văii carelor"
2
Va - le mîn - dră cu ver-dea - ță
E - ra-n va - le ră-co-roa - să glas de bu - cium ră-su-nînd.
cu soa-re și cu dul-cea- ță Tre-ceam prin tine tu grea-ță

În sfîrșit, o variantă a melodiei noastre se află circulînd și în Bulgaria cu textul „Bălgario mila maiko" [19].

---

[19] Petrov Stojan, *O certi po istoriĭa na bolgórskata, muzikalna kultura*, „Noyca i izkostro", Sofia, 1959, p. 187.


Băl - ga-ni – o, mi- la mai-ko ște- li-o - ște ti da spiș?
Ii' ne sna - eș kal - ko slad - ko Ti - ște ni raz – ve - se - liș?

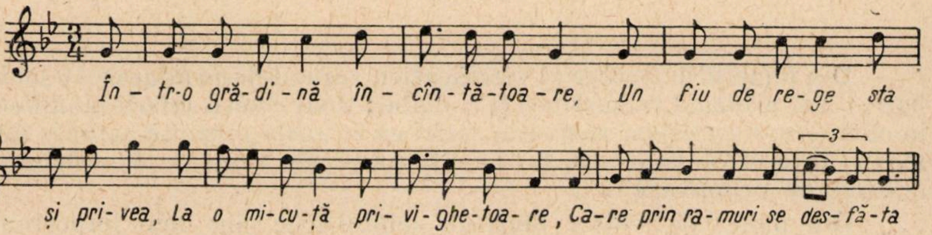
Din punctul de vedere al versificației, variantele nu aduc nici o schimbare, toate utilizînd versuri de 8 și 7 silabe ; doar rima a suferit modificări, în comparație cu prima variantă, astfel că la unele prezintă aspecte întîlnite și în creația populară, iar la altele lipsește total (I. Vorobchievici „Cîntec de primăvară").

Din punct de vedere muzical, schimbările sînt mai importante. Din totalul de 13 variante, numai una păstrează forma melodiei prime a lui Anton Pann : varianta Vulpian, restul folosind numai jumătate din melodia inițială, adică rîndurile melodice corespunzătoare primelor 4 versuri. Menționăm că melodia A. Pann se întinde pe 8 versuri. În privința măsurii, variantele păstrează măsura de $\frac{3}{4}$ folosită și în A. Pann, cu o singură excepție : varianta Is. Vorobchievici „Visul copilei", care este în măsura de $\frac{4}{4}$. Variațiile ritmice constau în punctarea unor durate și în folosirea trioletelor. Din punct de vedere melodic, variațiile, cu excepția variantei Vorobchievici, „Visul copilei", sînt de asemenea destul de mici, constînd uneori din eliminarea totală a melismelor, cum e cazul cîntecelor de stea, de Vicleim și al romanțelor. De altfel, schimbări mai importante nu prezintă nici variantele care au adoptat text popular sau străin, din cauză că originalul însuși conține o structură apropiată creației noastre populare.

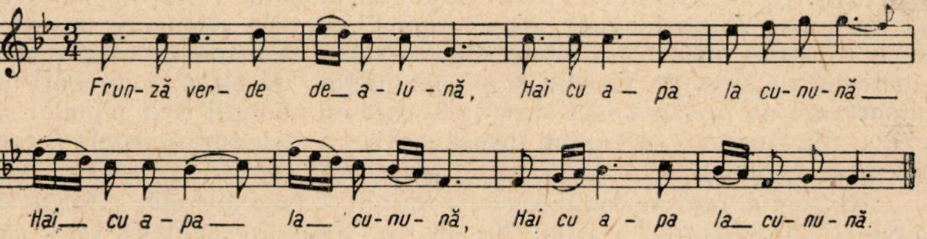
Excepție, față de toate celelalte variante, face melodia „Horea văii carelor" înregistrată în com. Nepos, rn. Năsăud, regiunea Cluj, care prezintă totuși unele modificări mai însemnate, prin integrarea melodiei culte în tiparul popular specific acestei zone. Modificările la care a fost supusă melodia originală constau în crearea unui prim rînd melodic oarecum nou, format din contopirea părții a doua a primului rînd melodic cu partea întîi a celui de-al doilea rînd melodic, și cu o ușoară variere melodică a acestuia. Rîndurile melodice III și IV sînt de asemenea variante melodice, păstrînd totuși pilonii, așa încît originalul poate fi recunoscut ușor. Mai trebuie să adăugăm și interpretarea rubato, care contribuie în plus la specificul dialectului în care a fost integrată melodia de origine cultă – sau mai bine spus la „năsăudenizarea" sa.

★

Prezentăm un alt exemplu [20] important pentru felul în care melodia de origine cultă, sau semicultă este integrată de popor în patrimoniul său artistic. Este vorba de romanța „Fiul de rege și privighetoarea". Textul este creația lui George Sion [21], dar autorul muzicii nu se cunoaște. Melodia a circulat în Muntenia și mai ales în București, fiind culeasă de curînd de la lăutari [22].


În – tr-o gră-di-nă în – cîn-tă-toa-re, Un fiu de re-ge sta
și pri-vea, La o mi-cu-ță pri-vi-ghe-toa-re, Ca-re prin ra-muri se des-fă-ta
3

După cum se poate constata, melodia este alcătuită din patru rînduri melodice, construite pe versuri alternante de 10 și 9 silabe, divizate ca structură, în 5 + 5 și 5 + 4 silabe. Melodia de romanță a pătruns și în Ardeal la Intregalde-Ghioncani (rn. Cîmpeni, reg. Cluj), devenind cîntec de seceră : „A cununii" :


Frun-ză ver- de de_ a - lu - nă, Hai cu a – pa la cu-nu-nă___
Hai___ cu a - pa___ la___ cu-nu- nă, Hai cu a - pa la___ cu- nu - nă.

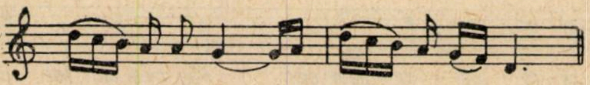
Ca măsură, s-a păstrat $\frac{3}{4}$ și în varianta cu text popular. Modificările sînt însă melodice. Melodia originară fiind construită pe versuri de 10 și 9 silabe, iar versul popular avînd doar 8 sau 7 silabe, la ce modificări a fost supusă? În primul rînd, din melodia iniţială au fost eliminate unele sunete, iar altele s-au contopit pentru a ajunge la măsura versului nostru popular. Concentrarea a fost posibilă datorită împărţirii simetrice a versului — deci şi a melodiei —, comună şi creaţiilor populare. În afară de aceasta, în partea a doua a melodiei se adoptă unele formule melodice cu profil descendent, obişnuite în regiune.

---

[20] Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, „Revista de folclor", I (1956), nr. 1–2, p. 13.

[21] G. Sion, *O sută una fabule*, Brașov, Ciurcu, 1892, p. 21, nr. 14.

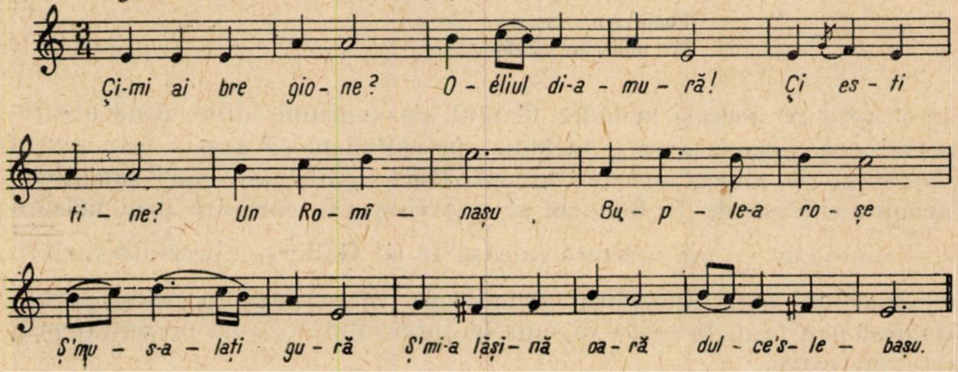
[22] C.I.E.F., inf. 24 067, Clejani, com. Videle, reg. București.



Prin aceasta melodia capătă oarecum alt aspect şi chiar o altă intonaţie, fără să devină totuşi de nerecunoscut.

Melodia a pătruns şi în Macedonia, circulînd şi la aromîni, avînd aceeaşi măsură şi chiar acelaşi număr de silabe ca şi romanţa [23].

*Vanghele T. Millio*, — Cîntece populare macedonene, p. 10


Çi-mi ai bre gio- ne? O - éliul di-a - mu - ră! Çi es - ti
ti - ne? Un Ro - mî - nașu, Bu - p - le-a ro - șe
S'mu - s-a - lati gu - ră S'mi-a lâși- nă oa - ră dul - ce's- le - bașu.

★

În sfîrşit, prezentăm o ultimă melodie. În anul 1912, Al. Voevidca [24] a cules un cîntec cu textul:

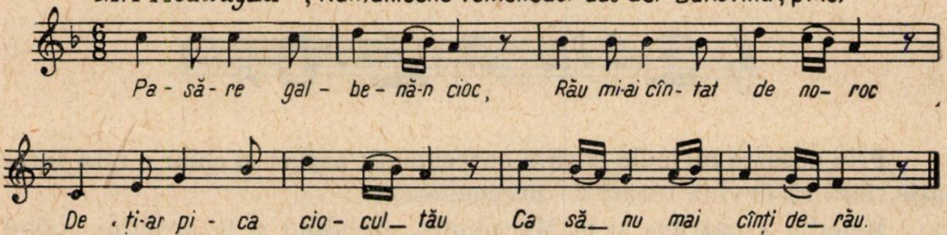
Pasăre galbenă-n cioc
Rău mi-ai cîntat de noroc...

---

[23] Vanghele T. Millio, *Cîntece populare macedonene culese de...*, 1928, p. 10 („Ocliul di amură").

[24] Vezi: M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder, aus der Bukovina*, I. Band, Liebeslieder. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg, 1940, p. 157 (Notat: A. Voevidca).

a cărui melodie este de origine indiscutabil orăşenească — poate semicultă, dacă nu chiar cultă — după cum ne dovedeşte nu numai factura tonală a melodiei, ci şi mersul prin terţe pe intervalul de nonă din al treilea rînd melodic.


M. Friedwagner, Rumänische Volkslieder aus der Bukovina, p. 157

Pa - să - re gal - be - nă-n cioc, Rău mi-ai cîn - tat de no - roc
De ţi-ar pi - ca cio - cul_ tău Ca să_ nu mai cînţi de_ rău.

După anul 1920 au fost culese în Moldova alte două variante [25] iar în Muntenia a treia [26], toate avînd acelaşi text:

Foaie verde arţaraş
Am iubit un ciobănaş

dar şi aproape aceeaşi melodie. Textul, cu conţinut idilic, fiind creaţie orăşenească, întocmai ca şi melodia, presupunem că acesta este textul original, în nici un caz nu este cîntecul ,,Pasăre galbenă-n cioc'' sau altele. Varianta culeasă de I. Bohociu se deosebeşte de celelalte prin măsura de $\frac{2}{4}$ în loc de $\frac{6}{8}$, iar varianta culeasă de G. Galinescu prezintă variaţii melodice mai mari (începutul melodic se diferenţiază în prima parte), rămînînd constant, în toate variantele, intervalul de nonă prezentat prin terţe succesive.

Melodia fiind construită pentru versuri de 7 sau 8 silabe, se înţelege că adaptarea unui text popular nu mai impune modificări în structura melodiei.

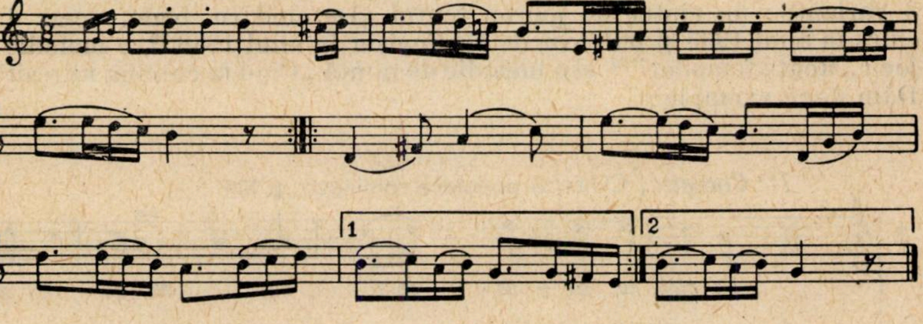
Tot în Moldova, melodia se întîlneşte ca joc, cu titlul: ,,Verde-i crîngul şi umbros'' [27]. Posibilităţile tehnice ale viorii, ca şi stilul specific instrumentului au impus unele variaţii, mai ales ritmice, faţă de melodia iniţială.

---

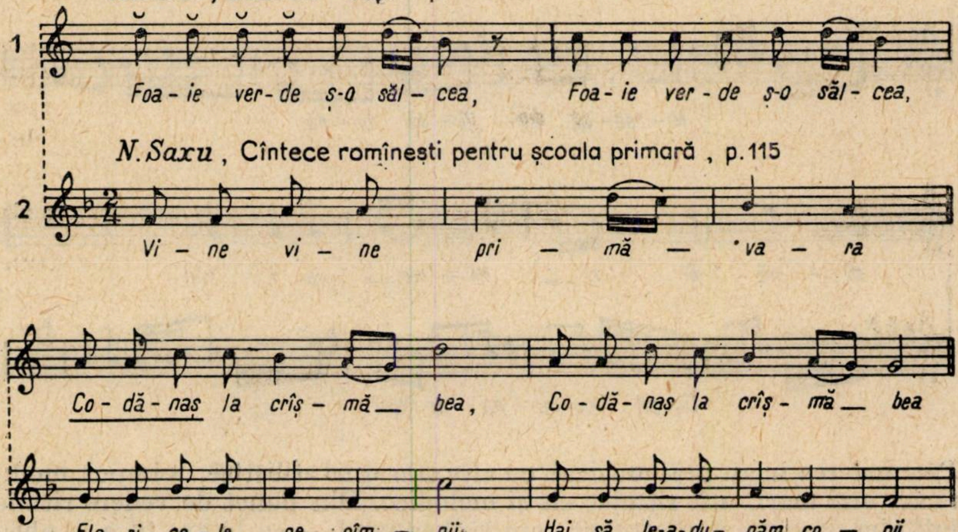
[25] I. Bohociu (Vezi f. a 112); G. Galinescu, C.I.E.F. (Vezi culegerea G. Galinescu).

[26] M. Vulpescu, *Cîntecul popular romînesc*, Bucureşti, 1930, p. 60.

[27] C. Prichici, *125 melodii de jocuri din Moldova*, Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 25.


*C. Prichici*, 125 melodii de jocuri din Moldova, p. 25

De asemenea, tot Moldova oferă încă un exemplu : un cîntec haiducesc intitulat „Codănaș"[28]. Melodia păstrează primele două rînduri melodice iar în partea a doua se contaminează cu alte două rînduri melodice luate dintr-un cîntec de copii tot de origine cultă : „Vine, vine, primăvara", de N. Saxu[29].


*A.I.E.F.*, *F.A. 119*- Ceplenița 1949

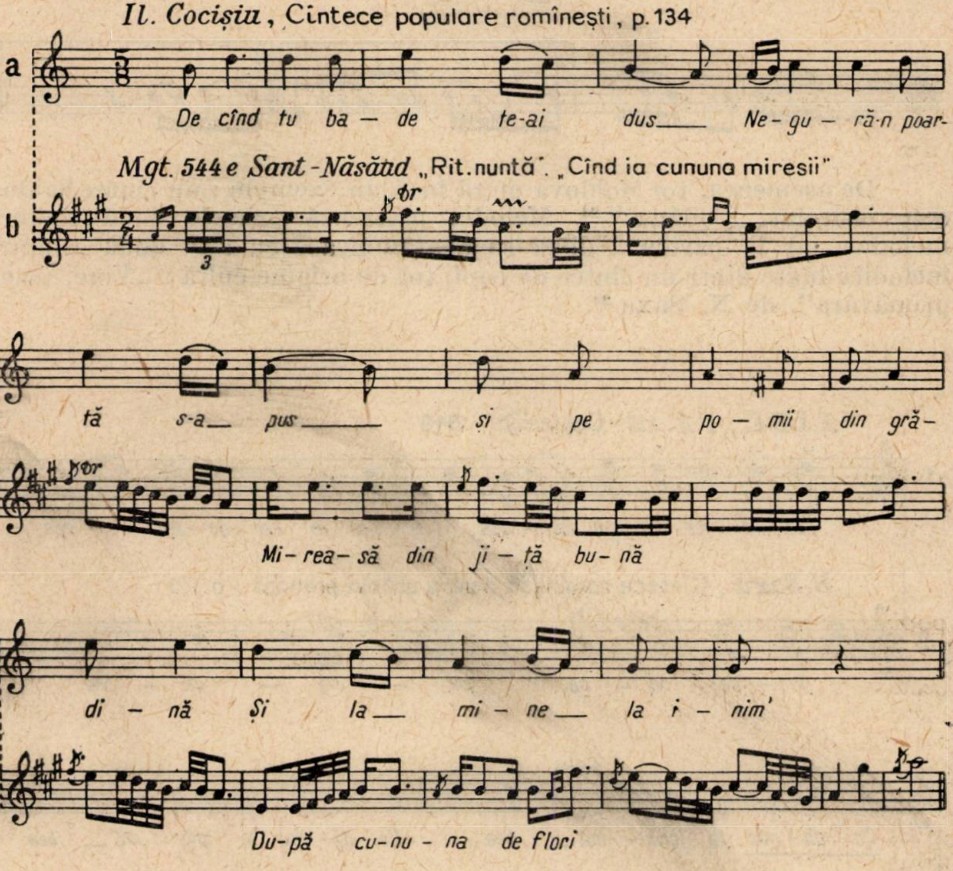
*N. Saxu*, Cîntece romînești pentru școala primară, p. 115
1
Foa-ie ver-de ș-o săl-cea, Foa-ie ver-de ș-o săl-cea,
2
Vi-ne vi-ne pri-mă-va-ra
Co-dă-naș la crîș-mă bea, Co-dă-naș la crîș-mă bea
Flo-ri-ce-le pe cîm-pii; Hai să le-a-du-năm co-pii.

---

[28] C.I.E.F. (Vezi f. a. 119, Ceplenița în 1949).

[29] [E. Saxu și G. Breazul], *Cîntece romînești pentru școala primară* (Ministerul culturii naționale și al cultelor), București, 1943, p. 115 („Vine, vine, primăvara").

Ca şi alte melodii, şi aceasta a trecut munţii, ajungînd în părţile Năsăudului şi chiar ale Maramureşului. Din Năsăud am găsit deocamdată 3 variante : un cîntec de joc cu textul „De cînd tu bade, te-ai dus" cules în anul 1935 şi publicat de Il. Cocişiu în anul 1938 [30], o melodie de joc : „Roata femeilor"[31] şi o melodie de nuntă „Cînd ia cununa miresii"[32]. Dăm două exemple :


Il. Cocișiu, Cîntece populare romînești, p.134

Mgt. 544 e Sant-Năsăud „Rit.nuntă". „Cînd ia cununa miresii"
a
b
De cînd tu ba – de te-ai dus Ne - gu – ră-n poar-
tă s-a pus și pe po – mii din gră-
Mi- rea- să din ji – ță bu- nă
di – nă Și la mi – ne la i – nim'
Du-pă cu-nu - na de flori

Pătrunderea în alt grai muzical, cu alte trăsături stilistice, a impus modificări mai mari, atît ritmice cît şi melodice. Din punct de vedere ritmic întîlnim opoziţia iamb-troheu, sau troheu-iamb — ca în ex. 16 a — obişnuită în regiune, dar pe care nu o întîlnim în Moldova. Din punct de vedere melodic dispare mersul prin terțe, linia melodică devenind mai cantabilă și cu sinuozități care pot fi aflate și în creațiile populare ale regiunii.

---

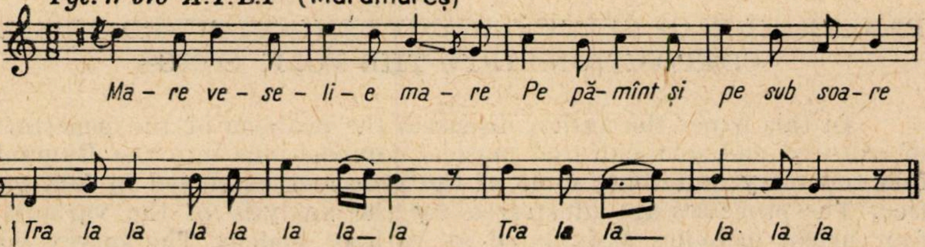
[30] „Albina", 1938, nr. 1/28 (Vezi : Il. Cocişiu, *Cîntece populare romîneşti*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1960, nr. 134).

[31] C.I.E.F., mg. 550 K. Şanţ-Năsăud (1955).

[32] C.I.E.F., mg. 544 c. Şanţ-Năsăud-Cluj (1955).

Varianta maramureșană vehiculează un text cu conținut nou [33].

Fgt. II 578 A.I.E.F (Maramureș)


Ma - re ve - se - li - e ma - re Pe pă- mînt și pe sub soa- re
Tra la la la la la la_ la Tra la la___ la la la

De remarcat că graiul muzical maramureșan n-a avut — am putea spune — nici o influență asupra structurii melodiei inițiale, prezentînd același ritm de $\frac{6}{8}$ bazat pe repetarea troheului și păstrînd chiar intervalul de nonă de care am amintit.

★

Din cele prezentate mai sus se pot desprinde cîteva concluzii și anume :

1. Melodiile de proveniență orășenească, culte sau semiculte, cu circulație pe o arie întinsă, pătrund de cele mai multe ori în masa largă populară, integrîndu-se în creația acesteia.

Gradul modificărilor la care sînt supuse melodiile culte în procesul integrării este determinat mai ales de 2 factori : a) depărtarea de locul și mediul în care au luat naștere ; b) vigoarea trăsăturilor stilistice ale dialectelor în care pătrund.

2. Modul de integrare a acestor melodii culte se face fie prin modificări ritmice, melodice și de formă care au loc în procesul de interpretare — modificări aduse în sensul specificului ritmic, melodic și de formă arhitectonică a regiunii în care pătrund — fie prin execuția rubato. În cazul de necorespondență a metrului de versificație cult cu cel popular — modificările melodice se fac prin adaptarea melodiei culte pe măsura versului popular, prin eliminarea unor sunete neesențiale sau prin contopirea altora.

3. Un alt mod de integrare se face prin reținerea de către interpretul popular — dintr-o melodie — numai a unui fragment muzical

---

[33] C.I.E.F., fg 11 578 a (Maramureș).

ce-i pare mai realizat. Astfel, prin procedeul centonizării (unirii cu alte fragmente provenite de la alte melodii) iau naştere creaţii noi.

În cele expuse mai sus am prezentat doar cîteva procedee de integrare a melodiilor orăşeneşti în patrimoniul creaţiei noastre populare. Ne-am limitat doar la ceea ce ne-a oferit analiza exemplelor prezentate.

## PENETRATION OF CULTURED AND SEMI-CULTURED MUSICAL COMPOSITIONS INTO THE FOLK SONGS

In this paper the author discusses the problem of the penetration of cultured and semi-cultured musical compositions into the Rumanian folk repertory describing some of the processes employed in folk practice. The processes are illustrated by the analysis of the variants of four urban melodies assimilated at various epochs. The survey leads to the determination of the channels of penetration, whence the author draws the following conclusions :

1. The degree of alteration to which the art melodies are subjected in their process of assimilation depends on the one hand upon the distance from the place and medium where the tunes first come into existence and, on the other, upon the vigour of the stylistic features of the dialect into which they are introduced.

2. The alteration occurring in melody, rhythm, structure and even movement, are accomplished according to the specific features of the region in which they are adopted.

3. The contamination or the creation by cantonization (combination with fragments drawn from other melodies) is a fairly freqvent phenomenon.

# DIN ISTORICUL CERCETĂRILOR DE ARHITECTURĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ

PAUL HENRI STAHL

Institutul de studii sud-est europene, str. I. C. Frimu, nr. 9, București

2 februarie 1964

Studiile noi de arhitectură populară înfățișează aspecte însemnate ale vieții țărănești actuale și ale trecutului poporului romîn. Prin numărul, ca și prin varietatea problemelor dezbătute, ele întrec în importanță studiile publicate în trecut și sînt menite să înlăture lipsuri însemnate ale cunoașterii etnografice, artistice sau istorice ale satelor. Totuși, și aci ca și în alte domenii ale științei romînești, trebuie amintită munca plină de abnegație dusă adesea în condiții improprii, a multora dintre cercetătorii mai vechi.

Dezvoltarea cercetărilor de arhitectură rurală romînească s-a petrecut încet, cu greutate. Monografiile locale, de sate sau de regiuni, simple prezentări de fapte asemănătoare cu culegerile vechi de folclor, lipseau pentru cea mai mare parte a țării noastre. Cu atît mai puține erau studiile propriu-zise, care să lămurească problemele privind formele pe care le îmbracă locuința și construcțiile anexe, teritoriul pe care se găsesc, originea și vechimea lor, relațiile cu arhitectura popoarelor vecine. Însuși gîndul importanței pe care studiul arhitecturii îl poate avea pentru istoria poporului romîn s-a închegat tîrziu, cu atît mai tîrziu cu cît era vorba nu de monumente cu caracter istoric, vechi, ci de simple construcții țărănești.

În cele ce urmează nu dorim și nici nu putem epuiza materialul privind istoricul cercetărilor de arhitectură populară, cu atît mai mult cu cît nu au fost făcute studii speciale în această direcție. Din publicațiile mai vechi pe care le cunoaștem, vor fi prezentate acelea care par mai însemnate și se referă la case și acareturi, precizînd din ce punct de vedere a fost făcut studiul respectiv și ce anume aduce el nou. Cînd este vorba de aspecte mai însemnate se face și o scurtă expunere a ideilor.

★

Vechile noastre documente nu vorbesc despre locuințele țărănești; rar se amintește anul înălțării unui monument religios, dar înfățișarea

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 3, p. 275–291, București, 1964

lui rămîne mai totdeauna în umbră. Referindu-se la războaie, domnii, tratate comerciale, relații internaționale — în general probleme cu caracter mai larg — sau numai la simple acte de proprietate, ele reflectă în mică măsură viața țărănească. Aceasta din urmă apare mai ales cînd este vorba de acte de proprietate. Obiceiurile, muzica, dansul, literatura orală, ca și aspectele ce ne preocupă în această lucrare, rămîn în umbră. Unele detalii apar în cronicari, dar ele sînt mai toate privitoare la monumente domnești, boierești, orășenești. Interes prezintă însă actele ce consemnează aspecte de tehnică, alcătuite cu ocazia reparațiilor diferitelor monumente; puțin studiate, ele se depărtează însă de tema lucrării de față. Catagrafiile secolului al XIX-lea surprind și ele unele aspecte ale arhitecturii țărănești, dar nu pot forma de fel studii propriu-zise, ci numai materiale pentru întocmirea unor studii.

În descrierile călătorilor străini care au vizitat țara noastră, se găsesc informații referitoare la locuințele țărănești. Ele au însă lipsuri însemnate, rezultînd dintr-o descriere rezumativă sau cu caracter literar, ce relevă mai totdeauna aspecte generale. Unele din aceste informații sînt precise și cuprind alături de date pitorești fapte interesînd studiul științific, dar și înțelegerea lor nu este posibilă decît celui care a cercetat în prealabil locuințele înregistrate prin studii mai recente. Despuierea sistematică a informațiilor cuprinse în cărțile călătorilor, așteaptă să fie făcută.

Deși păstrează un caracter pur descriptiv și au alt obiectiv decît cunoașterea și explicarea arhitecturii, trebuie menționate ca primele cercetări științifice publicațiile medicilor progresiști în a doua jumătate a secolului trecut și începutul acestui secol. Uimiți și adesea revoltați de starea mizerabilă în care trăiau cei mai mulți dintre țărani, uimire care fusese mai devreme exprimată în repetate rînduri și de către călătorii străini, un număr din cei mai însemnați medici din țara noastră încep să se preocupe de cultura materială țărănească. Ideea, nouă pentru acea vreme, că felul de trai înrîurește sănătatea și că prin urmare condițiile grele de viață ale țăranilor sînt cele care explică marele număr de boli ce le macină sănătatea, determină pe medici să pornească o adevărată campanie prin ziare, cărți, discursuri publice. ,,Locuințele celor mai mulți săteni sînt rău construite, consistînd din niște bordeie al căror acoperiș abia se înalță cu cîteva palme de la suprafața pămîntului, și care printr-o ferestruie abia poate primi puțină lumină și aer"[1]. ,,Știu că într-un sat alcătuit din bordeie anevoe poate ieși cineva din obicei, nici chiar proprietarul, pentru că o casă deasupra pămîntului între bordeiele din pămînt seamănă cu cioara albă între cele negre. Aici însă este chemată autoritatea să intervină"[2].

Doctorul C. I. Istrati analizează minuțios[3] defectele de salubritate ale casei țărănești.

---

[1] Dr. Sutzu, *Alienatul în fața societății și a sciinței*, București, 1877.

[2] Dr. Gh. Crăiniceanu, *Igiena țăranului romîn*, București, 1895, p. 103.

[3] *O pagină din istoria contimporană a Romîniei, din punct de vedere medical, economic și național*, București, 1880.

În general, toate aceste publicații ale medicilor fac o scurtă descriere a locuinței (alături de alimentație, îmbrăcăminte, obiceiuri, lipsă de cultură) care să motiveze și să explice problemele sănătății și măsurile pe care le preconizează. În acest mod, interesul nostru pentru ele rămîne adesea pur documentar. Totuși, printre ele se disting cîteva lucrări, care deși scrise în primul rînd pentru același scop al sănătății publice, ne dau descrieri detaliate și în același timp reprezintă încercări de clasificare și uneori explicare a locuințelor.

Doctorul N. Manolescu publică în 1895, la București, lucrarea intitulată: ,,Igiena țăranului. Locuința, iluminatul și încălzitul ei. Îmbrăcămintea. Încălțămintea. Alimentația țăranului în deosebitele epoci ale anului și în deosebitele regiuni ale țărei''. Locuința este descrisă amănunțit și în ceea ce privește tehnica de construcție. El clasifică fundațiunea caselor după cum sînt situate sub sol (la bordeie), la nivelul solului (la cîmpie) și peste sol (la deal). Apoi descrie pardoseala și pereții, la care distinge cinci tehnici: gardul lipit cu pămînt, pămîntul bătătorit, lemnele încheiate și lipite cu pămînt, piatra și cărămida. Deși cartea se referă la întreaga țară romînească din acea vreme, din descrierile pe care le face și mai ales din menționarea regiunilor în care întîlnește diferitele tehnici, reiese că se întemeiază în special pe material cules în Oltenia și Muntenia. La acoperiș remarcă din nou deosebiri între cîmpie, deal și munte; menționează deosebirile dintre locuințele celor bogați și ale celor săraci. Ușa, fereastra, tavanul, tencuiala, văruirea casei, sînt arătate mai pe scurt. Analizînd vatra și construcțiile legate de ea, deosebește clar vatra de la cîmpie la care hornul trece de acoperiș, de cea de la munte la care hornul se oprește în pod. În ceea ce privește planurile, pomenește tinda cu cele două odăi și precizează că dintre acestea numai una singură este locuită. Remarcă așezarea tindei: ,,în genere este spre apus, și camera spre răsărit'' (p. 38). Mai departe descrie mobilierul, pe scurt, dar cu aspecte esențiale. — Bordeiele sînt analizate aparte; pare a cunoaște mai bine pe cele din Muntenia, și dintre acestea pe cele din Teleorman. Vorbește despre bordeiul compus din gîrlici, sală (ce cuprinde vatra și hornul) și cameră (situată la dreapta, spre răsărit, avînd în ea soba oarbă); vorbește de bordeiele la care apare și în stînga sălii o încăpere. În privința construirii pereților bordeiului, descrie pe cel format din gard (nuiele împletite) lipit cu lut și baligă, la care acoperișul este susținut tot din nuiele împletite. Descrie de asemenea bordeiul folosit de populația cea mai săracă, la care pereții nu erau căptușiți cu nimic. Apoi amintește și forma mai nouă de bordei cu pereții în parte (pe jumătate) ridicați peste nivelul solului. Precizează că în Moldova în fața ,,sobei'' (?) stă pe vatră un coș mare, piramidal, deosebit de cel din Oltenia și Muntenia. În general, soba oarbă o consideră caracteristică pentru casa din cîmpie. Se oprește și asupra combustibilului, analizîndu-i înrîurirea asupra sănătății.

Din punctul de vedere care ne interesează, meritele lucrării analizate sînt însemnate. Este prima şi cea mai amănunţită descriere a tehnicilor. Prin felul în care prezintă lucrurile, reiese că pentru el există trei mari grupe de locuinţe : a) casa de la cîmpie (joasă, aşezată pe sol, cu pereţi de pămînt, nuiele împletite, cu acoperiş de paie, coceni, iarbă, pămînt, stuf, cu vatra largă şi horn ce trece de acoperiş, cu sobă oarbă) ; b) casa de la deal şi munte, mai salubru construită (ridicată pe temelie, cu pereţi de lemn, acoperită cu şindrilă, cu horn ce urcă numai pînă în pod) ; c) bordeiul. Dar autorul nu merge mai departe, ci rămîne la descriere. Lipsa explicaţiilor este datorată în primul rînd, credem, scopului pe care-l urmărea ; ameliorarea sănătăţii ţăranilor. În acelaşi timp, formaţia şi cunoştinţele lui erau altele decît ale unui arhitect sau ale unui etnograf.

Deşi mai puţin precisă în ce priveşte relatările asupra tehnicii, lucrarea doctorului Gh. Crăiniceanu (Igiena ţăranului romîn. Locuinţa, încălţămintea şi îmbrăcămintea. Alimentaţia în diferite regiuni ale ţării şi în diferite timpuri ale anului ; Bucureşti, 1895) este totuşi superioară. De altfel, cu ea a căpătat premiul Academiei Romîne pe tema ,,Igienei ţăranului romîn''. Autorul, pe lîngă faptul că se preocupă de mai multe aspecte ale locuinţei, încearcă pe alocuri unele explicaţii. El înţelege şi însemnătatea informaţiilor statistice pentru demonstraţia temei pe care o urmăreşte. Autorul face şi o scurtă introducere istorică ; la venirea lui Traian în Dacia, el presupune că acesta a găsit locuinţe lacustre, aşa cum se arată pe columna lui din Roma ; în realitate este vorba de case înălţate pe pari, a căror apartenenţă ca şi fidelitate de reproducere ne par îndoielnice[4]. Crăiniceanu împarte locuinţele romîneşti din vremea lui după materialul de construcţie al pereţilor ca şi după temelia lor. Astfel se foloseşte o clasificare obişnuită pentru acea vreme, utilizată şi în statisticile oficiale ale statului ca şi în cercetările celorlalţi medici. Este vorba de case din zid, din lemn, din pămînt (printre care se aşază şi cele din nuiele) şi de bordeie, care sînt succesiv puse pe hărţi în care se vede importanţa diferitelor case[5].

Fără a insista în text, autorul dă un mare număr de planuri de locuinţe, cu vatra, mobilierul şi aşezarea lui. Este evident astfel şi interesul etnografic al lucrării, cu atît mai mult cu cît este vorba de primele publicări îngrijite de planuri. În unele cazuri este vorba de adevărate relevee. La orînduirea planurilor, nu remarcăm o ordonare care să ne facă înţelese legăturile dintre ele şi nici nu ni se vorbeşte despre răspîndirea lor teritorială. Dar din însăşi alegerea unor anume planuri reies cîteva din principiile care l-au călăuzit pe autor. Găsim astfel că el a ales după criteriul regiunii (casă din Moldova, din Argeş, din Dîmboviţa, din Olt, din Teleorman) ; după criteriul reliefului (casă de munte, de cîmpie); după criteriul numărului de încăperi; după starea socială a proprietarului (casă răzăşească, de clăcaş, de clăcaş sărac, casa bogătaşului de ţară, casa celui mai sărac ţăran, primarele comunei, casa unui ţăran avut, casa unui proprietar mare sau arendaş de moşie, casă boierească). La fiecare plan menţionează şi materialul de construcţie, care pare şi el a fi intervenit la alegerea exemplarului reprodus în lucrare. În general nu putem vorbi la nici unul din criteriile de clasificare, de o clasificare completă, riguroasă, sistematică. Dar este evidentă grija de a se prezenta o cît mai mare varietate, care să răspundă la cele mai însemnate surse de variaţie (mediu natural, mediu social, material de construcţie). Raportînd exemplarele alese la faptele pe care le cunoaştem astăzi, putem spune că doctorul Crăiniceanu a avut talentul necesar de a cunoaşte şi alege planuri reprezentative pentru acea vreme, prin importanţa şi numărul lor mare.

---

[4] Se repetă de fapt părerea emisă mai înainte de B. P. Hasdeu asupra locuinţelor lacustre din Dacia, în *Istoria critică a romînilor*, vol. I, p. 229 sq.

[5] Interpretarea hărţilor este îngreunată de faptul că autorul raportează proporţia diferitelor locuinţe la 1 000 familii, adică : ce număr de bordeie există la 1 000 familii locuind în cutare judeţ, şi aşa mai departe.

Cităm aci şi lucrările doctorului Charles Laugier, a cărui pricepere şi dragoste pentru studiul ţărănimii sînt cunoscute. Născut şi trăind în Romînia, a urcat pe rînd treptele ierarhiei medicale, ajungînd spre sfîrşitul vieţii medic şef al Olteniei. El a înţeles că lupta pentru o sănătate mai bună este în acelaşi timp lupta pentru ridicarea nivelului cultural şi material al ţărănimii. Împins de aceste năzuinţe, a strîns în paralel un preţios material de medicină populară, de folclor, de civilizaţie ţărănească[6]. În 1922 înfiinţează şi apoi conduce revista ,,Arhivele Olteniei'', în care problemele de istorie, folclor, etnografie, arheologie, ocupă un loc însemnat. Spre sfîrşitul vieţii organizează o vastă acţiune de strîngere a unui material privitor la viaţa satelor noastre, pe baza unui formular unic. Materialul s-a pierdut după moartea lui. Datele privitoare la locuinţele ţărăneşti, strînse mai timpuriu în fostul judeţ Dolj, au fost însă publicate. Întrucît le folosim în alte lucrări nu ne oprim aci asupra lor.

Deşi rezumat în cuprinsul unui singur articol, studiul doctorului P. Cazacu[7] are o dublă însemnătate, prin informaţiile statistice pe care le pune la dispoziţie şi prin atitudinea hotărîtă pe care o ia faţă de faptele constatate. În vederea congresului ştiinţelor sociale din acea vreme, se trimite medicilor de plasă un formular de cercetare asupra locuinţelor. Rezultatele generale ale acestei anchete sînt prezentate la congresul amintit de către doctorul Cazacu şi apoi publicate. Spre a face înţeleasă semnificaţia datelor culese, autorul emite o serie de consideraţii generale privind mai întîi diferitele materiale şi procedee de construcţie, cu însemnătatea lor asupra sănătăţii, şi rezumă în acelaşi timp prevederile legii din 1894 referitoare la alinierea şi modul de construcţie al caselor[8]. Apoi analizează situaţia constatată la 7 ani după ce regulamentul trebuia aplicat, făcînd aprecieri severe asupra schimbărilor neînsemnate petrecute. La cele 28 509 locuințe studiate[9], se arată materialul de construcție, proporția celor văruite, numărul de încăperi al casei. Datele privind condițiile de locuire sînt deosebit de semnificative. Astfel, punînd laolaltă casele cu o odaie, cele cu odaie și tindă și cele cu două odăi din care numai una era locuită, găsește că în 82,9% din cazuri se locuiește într-o singură încăpere. Adaugă apoi că în 63,56% din cazuri vatra se găsește în odaia de locuit, și în restul cazurilor în tindă, șopron sau într-o bucătărie propriu-zisă. „Acestea sînt constatările făcute prin ancheta noastră asupra locuințelor sătenilor. Nu cred să fie nevoie să adaug cuvinte explicative; cifrele și faptele de mai sus sînt mai convingătoare și mai elocvente decît discursurile înfloritoare ale politicienilor asupra buneistări financiare sau excedentelor bugetare și ne arată proveniența acestora din urmă. De pe spinarea țăranului, luîndu-i-se tot și silindu-l să trăiască în locuințe mai proaste decît grajdurile de vite de muncă ale marilor agricultori, s-au creat excedentele bugetare și palatele splendide admirate de orășeni. Am convingerea că nu prin legi făcute de parlamente, compuse din mari proprietari, arendași și avocații lor și că nu prin regulamente formulate după ultimele date ale științei din birouri, se poate schimba în mod simțitor starea economică și culturală rea a țăranilor, de care depinde și starea locuințelor lor. E nevoie de o schimbare adîncă a întregii noastre vieți și a îndrumărilor noastre de pînă acum" (p. 551).

---

[6] *Sănătatea în Dolj* (Craiova, 1908) şi *Etnografia medicală a Olteniei* (Craiova, 1925).

[7] *Locuinţele sătenilor*, publicat în ,,Viaţa romînească'', Iaşi, 1906, p. 540–551.

[8] Regulamentul despre care este vorba, trebuia aplicat în decurs de 5 ani de la data apariţiei în Monitorul Oficial (din 14 iunie 1894). Pentru aplicarea lui se hotărîseră sancţiuni care n-au fost însă aplicate. Ca şi multe alte prevederi ale legilor din acele vremuri şi această dispoziţie nu a putut fi adusă la îndeplinire. Cei mai mulţi dintre politicienii vremii erau jurişti cu formaţie adesea străină, pentru care totul era să găseşti o lege ce ţine seama de cîteva principii

Istoricii de artă care au studiat în trecut arhitectura romînească s-au preocupat destul de puțin de locuința țărănească. Ion Voinescu publică în 1921 *Monumente de artă țărănească din Romînia*, în care pe lîngă mobilier, troițe, cule și conace boierești, apar și un număr important de locuințe țărănești. Neînsoțită de un text, simplă prezentare de fotografii, lucrarea are totuși însemnătate prin două aspecte ale ei: este vorba de locuințe fotografiate spre începutul acestui secol, vreme la care fotografiile de case sînt rare, fiecare exemplar reprodus fiind prețios din acest punct de vedere; apoi, el a dat la lumină aspecte monumentale de arhitectură țărănească puțin cunoscute, înregistrate mai ales în părțile de munte ale Olteniei și Munteniei (case, porți de lemn).

Mai însemnat a fost aportul lui Al. Tzigara Samurcaș. Critic de artă cu o formație științifică superioară, are meritul de a fi atras primul atenția în chip sistematic asupra artei țărănești, într-o vreme cînd aceasta din urmă era prea puțin băgată în seamă. Începutul unei colecții de artă populară, ca și clădirea unui muzeu special pentru această colecție, sînt rodul unei activități depuse timp de o viață întreagă. În domeniul arhitecturii a cules

---

ideale, să o faci să corespundă cu constituția statului și apoi să o publici fixînd pedepse, pentru ca totul să se îndrepte. Dar, pentru ca prevederile asupra locuințelor să se fi putut înfăptui, trebuia mai întîi să se asigure țăranilor baza materială necesară, lucru imposibil în statul din acea vreme.

[9] Formularele-anchetă au fost distribuite medicilor de plasă care le-au folosit în special în localitățile unde lucrau. A fost deci vorba de localități ceva mai ridicate decît va fi fost media generală a satelor din acea vreme. Autorul a publicat rezultatele raportîndu-le la 1 000 cazuri (promil). Pentru o mai ușoară înțelegere le prezentăm în forma obișnuită a procentajului.

mai ales aspectele interesînd arta (fotografii, desene, stîlpi sculptați, cosoroabe); vestita casă a lui Antonie Mogoș, meșter țăran din Ceauru-Gorj, este adusă în București de către el. Din lucrările pe care le-a publicat, nu putem desprinde o clasificare a arhitecturii, și nici indicații largi asupra tehnicilor sau istoricului. Dar analiza formelor artistice, deși nu ne preocupă aci, merită să fie menționată [10].

Studiile lui George Oprescu, publicate în țară sau în străinătate, ca și cursurile ținute în universitate, se opresc în repetate rînduri asupra culturii materiale țărănești. Desigur atenția cade în special asupra aspectelor de artă. „Nu e rolul meu să studiez casa țăranului în planul său și detaliile sale de arhitectură. Acest rol ar reveni mai degrabă etnografilor sau acelor care se ocupă cu geografia umană [11]. În tratarea pe care o face, George Oprescu insistă în special asupra portului, mobilierului, țesăturilor de interior, ceramicii; totuși și locuința este studiată. În expunerea problemei, autorul împarte locuințele după decorul lor, în case de munte (caracterizate printr-un decor în lemn, așezat pe stîlpi, pe grinzi, pe ciocîrlanii de pe acoperiș, pe uși și pe ferestre) și case de cîmpie în care domină decorul cu zugrăveli colorate și cel cu aplicații din tencuială. El subliniază înrudirea artei romînești în lemn cu cea a nordului european, element important care, alături de alte aspecte, leagă arhitectura romînească în lemn de cea nordică europeană.

Un loc aparte în literatura de specialitate ocupă monografiile de regiuni și mai ales de sate. Ele încep să se înmulțească pe măsură ce trece timpul; primele lucrări de interes pot fi citate însă încă din a doua jumătate a secolului trecut. Scopul, și mai ales modul de tratare al celor mai multe din ele este departe de a fi științific, deși autorii lor mărturisesc mai totdeauna în prefață dorința de a face știință. Scrise în bună măsură de către oameni fără formație științifică de specialitate, conținutul lor este din cele mai ciudate; o bună parte din material este inutil. Biografia autorilor sau a diferitelor persoane din localitățile monografiate, disputele dintre autor și alte persoane, fotografia autorului, a gării, a primăriei, a școlii, se întîlnesc obișnuit. Lipsesc însă reprezentările aspectelor care ar fi prezentat un interes real de a fi cunoscute. Totuși ele cuprind și lămuriri folositoare; se recunosc aspectele prevăzute în diferitele programe de monografii care circulau fie în Transilvania fie în alte regiuni. Nu insistăm asupra acestor monografii, ele necesitînd un studiu special care să lămurească scopul, programul de cercetări ca și lucrurile noi pe care le-a adus fiecare[12]. Informațiile asupra locuințelor sătenilor, deși relativ puține, sînt totuși folositoare. O distincție netă trebuie făcută însă între numărul cel mai mare al acestor lucrări, alcătuite de nespecialişti, şi cele cîteva care, fiind alcătuite de oameni bine pregătiţi, lucrînd sistematic, au o ţinută ştiinţifică. Printre cele din urmă, un loc aparte ocupă monografia satului Straja[13], a satului Răşinari[14], a satului Nerej[15], sau a Clopotivei[16].

---

[10] Cele mai însemnate lucrări în acest domeniu sînt *L'Art du peuple roumain* (Genève, 1925) și *Izvoade de crestături ale țăranului romîn* (București, 1928).

[11] *Arta populară romînească*, curs ținut la Universitatea din București în anii 1939–1940.

[12] O prezentare a cîtorva dintre aceste monografii este făcută de Ion Chelcea, în *Literatura monografică a satelor noastre și problemele în legătură cu studiul satului romînesc. Momente principale* (Cluj, 1933, colecția „Satul și Școala", nr. 7); autorul face o distincție între ele arătînd scopul pe care îl urmăreau, programul, și dă o bibliografie. O serie de monografii pot fi găsite în lucrarea lui Victor Tufescu și Ana Toșa, *Bibliografia geografică sumară a Romîniei* (București, 1947); unele din aceste monografii cuprind și informații cu caracter antropogeografic.

În evoluţia studiilor despre arhitectura populară romînească, lucrarea lui Wilhelm Jänecke ocupă o poziţie singuratică[17]. Ofiţer german, sosit la noi în ţară împreună cu trupele ce ocupaseră Oltenia şi Muntenia în timpul războiului din 1916—1919, nu se poate totuşi opri să nu admire arta romînească din sate. Cutreieră regiunile oltene şi cele muntene, consultă lucrările scrise de autori romîni şi cele scrise despre romîni, şi încă în plin război publică lucrarea menţionată. Studiul lui este printre cele mai timpurii încercări de lămurire sistematică, comparativă, a arhitecturii noastre ţărăneşti. El urmăreşte atent şi reuşeşte să identifice principalele tehnici de construcţie. Ţinînd seama de aspect şi tehnica de construcţie, împarte şi el locuinţele în case de cîmpie, de munte şi de deal, ultimele formînd o treaptă intermediară între primele două. Se opreşte asupra mobilierului şi distinge pe cele autentice de cele ce manifestă înrîurirea nefastă a oraşelor ce căutau să imprime gusturi străine : „Cît timp toate acestea sînt fabricaţiuni pur ţărăneşti, impresiunea generală e excelentă. Această impresiune suferă cu desăvîrşire îndată ce se amestecă produse fabricate la oraş, toate de proastă calitate, tot aşa cum se întîlneşte la familiile înstărite de proprietari" (p. 25). Se opreşte asupra vetrelor şi sobelor (lucrarea lui fiind prima care prezintă un material bogat în această privinţă) şi insistă asupra decoraţiei cu reliefuri de lut folosită la casele din cîmpie. Descrie apoi monumentele votive spunîndu-ne că „şi în aceste creaţiuni sînt ascunse nesfîrşitele talente ale artiştilor romîni" (p. 35). Încheie cu descrierea caselor boiereşti atît de ţară cît şi de oraş şi afirmă originea balcanică a culei, care ar fi adusă la noi în ţară de către turci. — Lucrarea este însă presărată cu o seamă de afirmaţii inexacte, uneori naive, rezultate în bună parte din cunoaşterea insuficientă a problemei.

★

Am lăsat la urmă studiile efectuate de trei alte grupe de specialişti, în general mai noi decît cele analizate: geografii, arhitecţii, etnografii. Lucrările acestora au dat la iveală cele mai însemnate fapte referitoare la arhitectura ţărănească, lucru de altfel normal.

Prieten al Romîniei, Emmanuel de Martonne publică în 1902 la Paris monografia intitulată *La Valachie*, lucrare monumentală, rezultat al unor cercetări îndelungate făcute în ţara noastră în tovărăşia geografilor romîni. Problemele pe care le tratează sînt complexe ; geologie, geografie fizică, economie, etnografie. Locuința, problemă însemnată pentru antropogeografie, este expusă cu pricepere. El descrie mai întîi adăposturile temporare ale ciobanilor de la munte și ale pescarilor din zona bălților Dunării. Apoi trece la descrierea caselor, vorbind de casa de la munte, din lemn, cu acoperiș de șindrilă, cu pantă puternică și streșini largi, pe care o consideră ca strîns legată cu adăposturile ciobanilor construite din bîrne, de la munte. Subliniază utilitatea prispei pentru activitatea economică a gospodăriei, ca și a prispei la casele cu etaj. Arată cum mergînd spre cîmp, șindrila devine mai scumpă fiind înlocuită ; pereții de asemenea folosesc din ce în ce mai puțin lemn, care rămîne numai pentru schelet, fiind înlocuit de pămînt. „Maison de bois et maison de terre, voilà les deux types principaux d'habitation paysanne en Valachie" (p. 252). Este vorba prin urmare de împărțirea obișnuită pînă acum, folosită de toți autorii. În privința planului cu două încăperi (una de locuit și alta pentru păstrat obiecte și produse) vede din nou o asemănare cu construcțiile de la stînile de munte. Amintește și de bordeie pe care le socoate o reminiscență a unor timpuri îndepărtate, corespunzînd cu perioada în care erau folosite în mod obișnuit construcțiile conice de piatră din Italia (trulli).

---

[13] Dimitrie Dan, *Comuna Straja şi locuitorii ei*, 1897.

[14] V. Păcală, *Monografia comunei Răşinariu*, Sibiu, 1916.

[15] Henri H. Stahl, *Nerej, un village roumain d'une région archaïque*, Bucureşti, 1939, 3 volume.

[16] Ion Conea, *Clopotiva, un sat din Haţeg*, Bucureşti, 1940, 2 vol.

[17] *Das rumänische Bauern und Bojarenhaus*, Bukarest, 1918. Lucrarea a fost tradusă în romîneşte de către Seraphine Brukner (*Casa ţărănească şi casa boierească din Romînia*, Bucureşti, 1932). Citatele pe care le folosim ca şi paginile notate se referă la ediţia romînească.

În monografia *Vlăsia și Mostiștea* publicată în 1918 la București, Vintilă Mihăilescu tratează pe larg (pe lîngă aspectele geografiei fizice) așezările omenești și evoluția lor. Dintre problemele așezărilor umane, casa și gospodăria țărănească au un loc aparte. Autorul semnalează deosebirile care există între construcțiile din zona de pădure și cea a stepei. În partea păduroasă, constată înlocuirea vechii case cu două încăperi, cu cele mai noi, cu două încăperi de locuit și sală la mijloc, la care se adaugă uneori o a patra încăpere, folosită drept bucătărie. Acestea merg în nord pînă aproape de regiunea dealurilor. Descrie mai departe înlocuirea vechiului material (lemnul, lutul și gardul din nuiele) prin cărămida arsă ; această înlocuire o atribuie dispariției lemnului și scumpirii lui. Locuințele mici, construite din materialele obișnuite vechi, ce se mențin importante în partea dinspre sud de București, arată situația economică mai precară a locuitorilor, constatare întărită și de lipsa pătulelor înalte care spre nord de București se întîlneau în mod obișnuit. Zona de sud corespunde cu suprafața ocupată de marile proprietăți ; „Este evident că explicația fenomenului nu mai stă în legătură directă cu geografia, ci cu organizația socială ; Mostiștea, cîmpul Cîlnăului și în general împrejurimile Bucureștilor au fost în stăpînirea marei proprietăți... Se constată deci, în cele două ținuturi, o diferență în dezlipirea omului de constrîngerile naturii, desfacere care se răsfrînge în viața materială a locuitorilor. Stepa, prin lipsurile ei, prin greutatea de procurare a materialului lemnos necesar construcției și focului, prin depărtarea locuinței de aria activității zilnice, dar mai ales prin nevoia de mari capitaluri pentru construcțiile tehnice și pentru procurarea uneltelor necesare culturii extensive, a dus pe de o parte la păstrarea locuinței neîncăpătoare și prost construite, și a satului neorganic încheiat, pe de alta la quasirobia muncitorului agricol fără speranță de ridicare materială. Marele proprietar sau arendașul său, n-au înțeles totdeauna că înălțarea locuinței țărănești cade în sarcina lui" (p. 86–87).

Sabin Opreanu se ocupă în cîteva studii succesive, de partea din sud-estul Transilvaniei. Cele mai însemnate date sînt publicate în lucrarea *Ținutul săcuilor*[18]; aci se analizează cu pricepere problema așezărilor omenești, ca și gospodăriile și locuințele sătești. El socoate că nu se poate vorbi despre casă fără a lărgi domeniul cercetărilor asupra întregii gospodării țărănești. De casă țin și dependințele, fie că fac parte din corpul casei, fie că stau alături izolate. Toate acestea, spune autorul, sînt determinate de următorii factori : „Acești factori sînt de trei feluri : 1) factorul geografic : altă gospodărie vom găsi la cîmpie și alta la munte, alta în locuri împădurite și alta unde piatra stă la îndemînă, gospodăria din ținuturi mlăștinoase se va deosebi de gospodăria din locurile svîntate ș.a. 2) Factorul istoric și etnic : altcum va clădi colonistul și altcum băștinașul. 3) Factorul social : bogatul va avea o gospodărie deosebită de a săracului, păstorul de a plugarului ș.a." (p. 168). Mai departe precizează : „Factorul permanent este cel geografic, factorul care dă valoare etnografică unei constatări este mai cu seamă cel istoric, iar factorul social este în primul rînd cel care imprimă gospodăriei și casei pecetea actualității" (p. 169). Apoi cercetînd împrejurările particulare de dezvoltare ale casei secuilor, ajunge la concluzia că cele două forme însemnate locale se regăsesc și la alte popoare, neputîndu-se astfel vorbi de o casă secuiască total deosebită de alte case. Opreanu leagă formele locale de forme găsite prin săpături preistorice (casa din Ariușd)[19], datorită planului compus dintr-o tindă deschisă și o odaie de locuit alăturată, obișnuită astăzi în ținuturile secuiești dar și în general ținuturilor romînești. La aceasta se adaugă elementele comune pe care tehnica de lucru a caselor de lemn secuiești le au cu cele romînești.

Ion Simionescu[20] susține că locuințele țărănești romînești pornesc de la formele de adăposturi provizorii folosite tot de romîni. El face o înșiruire a adăposturilor provizorii. Cele mai simple sînt cele formate dintr-un înveliș de scoarță de copac așezată pe cîteva prăjini ; la baltă scoarța este înlocuită cu stuf. Mai închegate sînt adăposturile stînilor din stepă, de formă conică, cu vatra scobită în sol, asemănătoare cu colibele conice din stuf întîlnite la baltă. De aceeași formă dar alcătuite din lemne, sînt adăposturile tăietorilor din păduri ; uneori bucătăriile de vară din regiuni muntoase au și ele această înfățișare. Alături de acestea și avînd un caracter tot atît de arhaic sînt bordeiele săpate în loess, asemănătoare cu locuințele săpate în maluri, azi extrem de rare. El semnalează pentru prima oară corespondența zonei de bordeie din țara noastră cu bordeiele (burdeljile) din Bulgaria şi arată cum, rămas în folosinţă ca simplă ,,zemnice" (acaret lîngă casă), magazie de cereale la tătari, ,,argele" în zona Brăilei (în care se ţine războiul de ţesut), el revine provizoriu în folosinţă în condiţii speciale. Ion Simionescu aminteşte apoi şi locuinţele ,,palustre" din bălţile Dunării, reminiscenţă şi ele a unor vremuri îndepărtate, şi semănînd cu adăposturile pe picioare folosite pentru paza viilor.

---

[18] Vezi *Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1928, vol. III.

[19] Părere susținută și de către Al. Tzigara Samurcaș (în *L'Art du peuple roumain*, Genève, 1925), în legătură cu aceeași casă din Ariușd.

[20] În două studii : *Țara noastră, oameni, locuri, lucruri* (București, 1927) și *Tipurile de case din Vechiul Regat* (publicat în „Revista științifică V. Adamachi", Iași, 1922).

Pornind de la cele două forme principale de munte (coliba) şi de cîmpie (bordeiul), se dezvoltă tipurile de locuinţe permanente (clasificate pe criteriul materialului de construcţie), pe care le găseşte în Muntenia. Ideea este asemănătoare cu cea exprimată mai devreme de De Martonne; dar dacă în privinţa legăturii dintre coliba de bîrne şi casa de la munte se arată care sînt acestea, în ce priveşte trecerea de la bordei la casa de cîmpie din lut (ciamur, chirpici) nu se precizează în ce fel s-a efectuat. Pe lîngă aceste două forme opuse, la deal se formează o zonă de întîlnire a lor, în care lemnul (alte esenţe decît bradul) coexistă cu lutul, stuful, nuielele, draniţa. Referindu-se la decorul cu zugrăveli colorate (brîie, chenare la uşi şi ferestre, motive simple între ele) le socoate mai frecvente în Moldova şi le leagă în acest mod de o influenţă slavă. Autorul îşi însoţeşte studiul de cîteva date statistice, cum ar fi spre exemplu materialul de construcţie al pereţilor : a) casa la care domină pămîntul în construcţie — 68,2%; b) casa de bîrne — 21,2%; case de cărămizi arse — 7,7%. Acestea din urmă aparţineau boierilor şi chiaburilor, aşezaţi mai în satele apropiate de drumul de fier.

Analiza locuinţei este făcută în general cu atenţie şi cu pricepere. În interpretare, autorul înclină spre o predominanţă a determinării condiţiilor naturale de mediu : ,,Influenţa structurării geologice a terenului ca şi condiţiunile geografice generale se prind de minune în alcătuirea tipurilor de case... (în Muntenia—*n.n.*)". ,,Muntele, dealurile şi cîmpia sînt cele trei trepte morfologice. Muntele cu bradul şi pietrele a dat naştere tipului casei de bîrne cu acoperiş de şindrilă. Şesul cu lutul şi stuful din belşug a dat naştere bordeielor şi caselor acoperite cu stuf în care lemnul e accesor. Dealurile cu belşugul pădurilor de arbori rămuroşi, dar cu lut mai mult decît piatră, au prilejuit deocamdată facerea caselor durate din bîrne lungi, cu tălpi din tumurugi descojiţi, cu pereţii din bîrne de lemn încheiate prin crestături la capete. Astfel de case nu se mai văd decît rar ; cu împuţinarea pădurilor bîrnele fură înlocuite prin nuiele, iar lutul a astupat spaţiul dintre ele. Aşa au luat naştere casele de nuiele cu acoperiş de stuf ori draniţe, după apropierea bălţii ori muntelui" [21]. Deasupra acestor deosebiri însă există elemente comune cum ar fi forma de prismă a planului, prispa şi cerdacul, acoperişul din patru planuri înclinate.

Referindu-se la regiuni mai puţin întinse, dar interesante prin calitatea lor, trebuie citate studiile lui N. A. Popp despre casele de pe Valea Prahovei [22], în care relevă forma caracteristică pentru casa de munte şi casa de deal; al lui Ştefan Manciulea [23] în care stabileşte diferite forme de case în raport cu forma de aşezare umană, cu starea socială a proprietarului şi cu activitatea economică desfăşurată; al lui Ion Petrescu Burloiu [24] în care autorul foloseşte sistematic două importante elemente: clasificarea după planul casei care reflectă cel mai bine legăturile arhitecturii cu viaţa oamenilor, şi frecvenţa fiecărui plan în cadrul satului studiat; autorul scoate în relief legăturile dintre diferitele planuri locale.

---

[21] *Tipurile de case...*, p. 14.

[22] *Valea Prahovei între Predeal şi Floreşti*, publicat în ,,Buletinul Societăţii Romîne de Geografie", nr. XLVIII, 1929, Bucureşti.

În 1927 apare lucrarea arhitectului Florea Stănculescu, *Case şi gospodării la ţară*. După o campanie de relevee, pe care o face fie singur fie în tovărăşia arhitectului Peternelli, autorul dă la lumină lucrarea amintită, al cărei scop este în primul rînd practic, de a folosi la construcţiile ce urmau să şi le înalţe în sate gospodarii: ,,Cartea de faţă este făcută să folosească oamenilor de la ţară, care vor să-şi alcătuiască o gospodărie, să-şi ridice o casă sau un acaret în curtea lor" (p. 7). ,,Datori sînt toţi cei cu dragoste de poporul din care s-au ridicat şi care îi ţine, să le arate calea spre bine" (p. 7). Dar cu această ocazie, ocupîndu-se pe rînd de sat, stradă, gospodărie, materiale şi procedee de construcţie, planuri de case şi acareturi, dă la iveală o serie întreagă de aspecte legate în special de tehnica folosită obişnuit de către constructorii ţărani. Este interesant că în încercarea lui autorul porneşte în fiecare din recomandări de la două puncte de vedere pe care caută să le împace; este vorba de cerinţele unei vieţi sănătoase şi de folosirea elementelor celor mai bune luate chiar din arhitectura populară. Apoi, ani de zile la rînd ţine cursuri la Facultatea de arhitectură din Bucureşti asupra aceleiaşi teme; înălţarea unor construcţii ţărăneşti pe baza elementelor tradiţionale.

Un loc aparte în dezvoltarea interesului pentru construcţiile ţărăneşti îl prezintă construirea Muzeului Satului din Bucureşti. Ridicat în 1936, sub îndrumarea lui Dimitrie Gusti, de către Henri H. Stahl şi Victor Ion Popa [25], el este rodul unei cercetări îndelungate efectuate în satele romîneşti. Accentul în organizarea muzeului nu cade pe case, ci pe gospodării; erau alese unităţi reprezentative pentru zone întregi; alături de ele, construcţiile economice obişnuite vieţii săteşti din trecut contribuiau la realizarea unui sat-sinteză. Distrus în mare parte în anii războiului, el a fost refăcut şi dezvoltat; nu ne oprim asupra problemelor arhitecturii Muzeului, întrucît ele ies din cadrul studiului nostru şi în acelaşi timp au fost expuse în lucrări speciale.

Studiile lui Romulus Vuia se situează printre cele mai însemnate asupra locuinţei ţărăneşti [26]. Arhitectura este studiată pentru interesul direct pe care ea îl prezintă. Locuința îi servește autorului pentru înțelegerea etnografică a oamenilor, ea capătă importanță istorică. De aceea, vom înfățișa cele mai însemnate din elementele de clasificare și explicare pe care le folosește, cu atît mai mult cu cît hărțile referitoare la tehnicile de construcție și tipurile de case romînești din Transilvania sînt primele și răspundeau în momentul publicării lor unei însemnate necesități științifice.

---

[23] *Sate şi sălaşuri din cîmpia Tisei*, publicat în ,,Buletinul Societăţii Romîne de Geografie", Bucureşti, 1932.

[24] *Tipurile de casă din comuna Şanţ-Năsăud*, publicat în ,,Sociologie romînească", Bucureşti, 1938.

[25] *Dimitrie Gusti şi Muzeul Satului din Bucureşti*, ,,Contemporanul", 1963, nr. 28.

[26] Cităm în special: *Ţara Haţegului şi Regiunea Pădurenilor* (în *Lucrările Institutului de Geografie al Universităţii din Cluj*, Cluj, 1926, vol. II); *Cîteva observări şi constatări asupra păstoritului şi asupra tipurilor de case la romîni* (în *Lucrările Institutului de geografie al Universităţii din Cluj*, Bucureşti — Cluj, 1924, vol. I); *Le village roumain de Transilvanie et du Banat* (Bucureşti, 1937).

Cel mai puțin evoluat tip vechi de casă, folosit de romînii din Transilvania și Banat este socotit „casa cu cămară". Fiecare încăpere are ușă separată, între încăperi neexistînd legături interioare. Tipul are trei variante: cu tîrnaț în colț (care pare a fi cea mai veche), cu tîrnaț pe toată fațada (obișnuit în Hațeg) și mixt. Al doilea tip este „casa cu șură"; șura și grajdul stau sub același acoperiș cu casa; tipul este folosit în Țara Hațegului, cîmpia Banatului, Bistrița. Al treilea tip este „casa cu tindă" din Banat, avînd două variante, una primitivă spre munte în sud-est, și alta evoluată, la vest, în cîmpie. Casa are două odăi sau trei. „Casa cu cuptor în tindă" este al patrulea tip. Planul se compune din odaie de locuit, tindă, și uneori o cămară sau o a doua odaie de locuit. În tindă stă cuptorul. Dar, spune autorul, se pare că în vechime cuptorul era în odaia de locuit, de unde a fost deplasat în tindă. Aceasta reprezintă un fenomen obișnuit, peste tot unde un nou aparat de încălzire este introdus în odaia de locuit, vechiul cuptor a fost transportat în tindă. „Casa din nordul Transilvaniei" este al cincilea tip, compus din odaie de locuit, cămară și tindă neîncălzită și lipsită de plafon. Ea se întîlnește mai ales în nordul Transilvaniei; autorul deosebește o serie de variante locale care reflectă uneori relațiile populației romînești cu cea săsească.

Apoi, într-o înșiruire istorică a tipurilor, se arată că cel mai vechi este cel cu o cameră și vatra deschisă așezată cu un coș piramidal. Pentru fiecare funcție există o construcție specială (cămară, bucătărie) ce arată o descentralizare remarcată atît la slavi cît și la germanii vechi în țările nordice. Urmează apoi casa cu cămară (folosită și de secui și de suedezi). Tipul „oberdeutsch" cu vatră în tindă și sobă oarbă, la care înainte vreme vatra și hornul erau în odaie, este probabil de influență germană la noi. Apar însă și elemente balcanice, cum ar fi coșul piramidal ce trece de acoperiș, țestul și masa joasă. În Năsăud se manifestă influența tipului slav oriental isba-peci. Tinda are două intrări (una în față, alta în spate) și este tot de origină slavă, ca și dormitul pe cuptor de altfel. Acoperișul coborît în jos, așa cum e întîlnit în Bucovina (numit coleșnă), Năsăud (numit corlă), Bran (numit croznie), pe valea Prahovei (numit polată), este socotit de asemenea de origine slavă, lucru pentru care pledează și numirile lui.

În ce privește materialele și construcția caselor, descrie precis casa din bîrne, cea din nuiele, din pămînt bătut, din cărămidă de lut uscat la soare, din cărămidă arsă în foc ca și folosința pietrei. În sfîrșit mai menționăm că în studiul *Cîteva observații și constatări asupra păstoritului și asupra tipurilor de case la romîni* autorul consideră că la tipurile de case menționate, trebuie adăugat pentru romîni și bordeiul, aflat în sudul țării noastre.

Pe lîngă calitățile semnalate mai sus, trebuie să menționăm și urmărirea relațiilor pe care arhitectura romînească le are cu arhitectura altor popoare, folosirea planului ca principal criteriu în clasificări, descrierea clară, sistematică, a interiorului și mai ales a vetrelor, atît de puțin studiate, ilustrațiile de bună calitate și bine alese. Trebuie semnalate însă și o serie de deficiențe. Astfel, prima și care pare a fi cea mai însemnată, este că nu se utilizează un criteriu unitar în clasificări. La planuri spre pildă, de fiecare dată intervine un alt criteriu (de altfel autorul nu spune pentru ce o casă este considerată „tip"). La casa cu cămară este vorba de două încăperi cu funcțiuni deosebite; la casa cu șură nu se mai ține seama de funcțiunile încăperilor ci de așezarea sub același acoperiș cu grajdul și șura; la casa cu tindă se revine la criteriul funcțiunii încăperilor; la casa cu cuptor în tindă se face abstracție de funcțiunea încăperilor insistîndu-se asupra așezării vetrei; la casa din nordul Transilvaniei nu mai este vorba de o definiție ci de o localizare. Așadar sînt folosite criterii multiple, neunitare, care fac ca diferitele tipuri să nu poată fi opuse între ele; casa cu șură sub același acoperiș poate fi opusă și comparată cu casa fără șură; casa cu cuptor în tindă poate fi opusă cu casa fără cuptor în tindă, și așa mai departe. Este vorba de problema pe care o ridică și studiile de etnografie referitoare la alte domenii, la noi în țară ca și în alte părți.

O altă obiecție este că tipurile alese par a nu avea un caracter istoric ci unul abstract. Nu știm despre ele cum au apărut și nici la ce alte tipuri au dat naștere; tot ce aflăm este că eventual ar fi rezultatul unor influențe. Nu știm nici ce legături pot exista între toate aceste tipuri, sau dacă ele se dezvoltă izolat. Or, credem că fiecare reprezintă un moment dintr-o îndelungată evoluție, fără de a cărei cunoaștere nu putem înțelege aspectul pe care îl are o construcție în momentul studierii ei. Apoi, într-o aceeași zonă există mai multe tipuri, fapt dovedit prin cercetările efectuate în sate. Astfel, în Țara Hațegului, pentru a folosi terminologia folosită de Romulus Vuia, există și casa cu șură, casa cu tindă, casa cu cămară și altele. În alcătuirea și prezentarea hărților cu tipuri de case, autorul așază un singur tip pe o zonă proprie. În realitate, diferitele tipuri coexistă, adesea fiind vorba de faze succesive de dezvoltare ale unei aceleiași arhitecturi.

Aspectele care ridică probleme, arătate aci, nu scad însă utilitatea și interesul lucrărilor lui Romulus Vuia.

★

Este evident, chiar și după această parcurgere sumară a bibliografiei de specialitate și ideilor mai însemnate, că studiile din trecut au pus în valoare un material însemnat, interesînd mai multe categorii de specialiști; medici, antropogeografi, istorici, istorici de artă, sociologi, etnografi, arhitecți, au adus fiecare o contribuție prețioasă. Privindu-le laolaltă, putem alege o serie de idei care chiar dacă nu au avut dezvoltarea pe care au căpătat-o în anii din urmă, își au începutul în trecut.

Astfel, folosirea metodei statistice în dovedirea diferitelor situații era făcută cu pricepere. Ideea unei treceri de la forme rudimentare la altele dezvoltate, se găsește și ea (amintim astfel numele lui Emmanuel de Martonne și Ion Simionescu), fără a se putea vorbi totuși de orînduirea sistematică, istorică a formelor de case, spre pildă.

Două alte idei par a fi reținut în chip deosebit atenția unui mare număr de cercetători, și asupra lor ne vom opri aici. Astfel, legăturile construcțiilor și mai ales a caselor cu mediul natural este întîlnită la mai toți. Problema, popularizată în special de studiile de antropogeografie, știință bine constituită încă din a doua jumătate a secolului trecut, era larg cunoscută și în țara noastră. Această legătură dintre construcții și mediul natural este evidentă, și nu poate fi negată. Dar modul în care se petrec aceste relații nu a căpătat o înțelegere justă. Am citat adesea, spre exemplu, clasificarea locuințelor în „casă de cîmpie, de deal și de munte". Diferențele dintre casele aparținînd acestor regiuni există, dar nu se pot explica în principal prin mediul natural. Apoi, în cadrul aceluiași mediu natural de munte sau de cîmpie apar pe rînd diferite forme de arhitectură. Se vorbește de casa din bîrne la deal și munte, și casa din lut la cîmpie, din nou ca și cum ar fi vorba de o situație fixă ; studierea concretă a faptelor dovedește că în același loc se dezvoltă pe rînd diferite case folosind diferite materiale de construcție. Apoi, se spune adesea că locuința de la munte este învelită cu șindrilă, întrucît lemnul se găsește la îndemînă ; astfel, se uită caracterul istoric al faptelor, acoperișul de șindrilă reprezentînd un moment istoric, și el urmînd în timp acoperișului din paie (dominant în regiunile de munte în trecut), acoperiș ce rămăsese dominant în cuprinsul Munților Apuseni încă și în secolul al XX-lea. Așadar, dacă relațiile dintre mediul natural și construcții sînt certe, ele se petrec în condiții sociale și economice care se schimbă și care fac ca și raportul natură - construcții să se schimbe. Problema are deci același aspect pe care îl are problema relațiilor dintre natură și societate în general.

În sfîrșit, a doua problemă este cea a influențelor, ridicată mai ales de cele mai însemnate dintre lucrările citate. Se constată o asemănare între arhitectura unui popor și a altuia, și se vorbește imediat de o influență. Dacă afirmația se reduce numai la atîta ea este incompletă și nu poate reprezenta o explicație științifică. Într-adevăr, mai întîi nici o influență nu se poate dezvolta dacă nu găsește condițiile prielnice de dezvoltare. Explicația prin modă sau imitație nu este o explicație satisfăcătoare pentru un fenomen larg răspîndit și durabil ca arhitectura. Apoi, înainte de a se putea vorbi de o influență, este necesar să se știe dacă fenomenul studiat este sau nu integrat în viața celor ce îl folosesc, dacă se potrivește cu mentalitatea și concepția lor despre lume, cu necesitățile lor economice, cu condițiile mediului natural și folosirea resurselor lui în raport cu stadiul de dezvoltare al forțelor de producție. Apoi, atîta vreme cît nu se cunoaște originea ca și diferitele etape de dezvoltare ale formelor complexe de arhitectură la care s-a ajuns în momentul studierii lor, nu se poate spune dacă un „tip" este sau nu rezultat dintr-o influență străină. Pentru ca așa ceva să fie real, trebuie mai întîi să ținem seama de două lucruri : a) legătura sau lipsa de legătură cu arhitectura locală ;

b) gradul în care localnicii au reuşit să-l adapteze şi să-i dea forme proprii. O locuinţă sau un acaret nepotrivit cu necesităţile şi posibilităţile unui grup nu se răspîndeşte şi mai ales nu se menţine vreme îndelungată, el fiind eliminat de necesităţile stringente ale vieţii. Exemplele caselor de săteni, care după ce se întorseseră din oraşe îşi ridicau locuinţe de model orăşenesc (cu hol, sufragerie, dormitor) este semnificativ; cu vremea, încăperile reveneau la funcţiunile obişnuite vieţii ţărăneşti.

În sfîrşit, cînd o aceeaşi formă de arhitectură există la două sau mai multe popoare, pentru a se putea vorbi de influenţe este neapărat necesar ca o formă de arhitectură să se fi dezvoltat numai într-o regiune, mult mai înaintea celorlalte. Este posibil, şi lucrul l-am întîlnit mai ales în zonele de contact dintre diferite popoare, ca forme asemănătoare, chiar identice, să ia naştere în cadrul unei zone largi ce interesează deodată mai multe popoare. Lucrul este cu atît mai uşor de înţeles dacă şi condiţiile lor de viaţă sînt aceleaşi.

## HISTORICAL SURVEY OF THE RESEARCHES IN RUMANIAN FOLK ARCHITECTURE

The present study reviews some of the older works dealing with the problem of folk architecture (dwellings and outhouses). The first scientific approach to this subject dates back to the last century, though stray and unsystematic items of information are to be found in older documents or in the descriptions of foreign travellers who journeyed through the countries inhabited by Rumanians a hundred or two hundred years ago.

The first researchers in this field were physicians. Proceeding from the postulate that people's health is directly dependent on their living conditions, a number of doctors studied the life conditions in peasant houses. Valuable information, especially with respect to the sanitary conditions of the dwellings, were published by C. I. Istrate, N. Manolescu, Gh. Crăiniceanu, Charles Laugier, P. Cazacu. Concomitantly to the medical investigations, they spotlighted aspects of building technique, forms of architecture and their territorial distribution, plans of houses and furniture.

The arts historians were interested particularly with those dwellings which could be regarded as arts monuments, as illustrated by the works of I. Voinescu, Al. Tzigara Samurcaş, George Oprescu.

The geographers (Emmanuel de Martonne, Ion Simionescu, Vintilă Mihăilescu, Sabin Opreanu) outlined the relationship between buildings and their natural surroundings as well as the relation between these buildings and various archaic forms of local habitation. Their works reflect a particular attraction for anthropogeography.

Architect Florea Stănculescu, in his study, attempts to solve the problem of using traditional elements in the building of dwellings so as to ensure healthy living conditions; his work is preceded by a study on

traditional Rumanian architecture. Wilhelm Jänecke, after a minute description of the various techniques of constructions and natural settings, ventures to give an historical explanation to the appearance of certain architectural designs, as for instance the kinship between the Rumanian "cula" and cognate Balkan forms. Romulus Vuia studies the Rumanian dwelling house in Transylvania establishing a rigorous classification of the types of building, attempting to determine their geographical limits. He examines closely the building techniques as well as the relationship between Rumanian architecture and that of other nations.

All these books, published before the Second World War, contain a considerable number of sound ideas. Statistical methods have been used in the research ; the problem of the filiation of present day constructions from older architectural forms has been earnestly tackled, without however achieving a clear picture of this succession or of the historical evolution of the types of building. The relationship between buildings and the natural surroundings has been studied by most of the authors quoted above. This evident relationship is not however adequately envisaged since the relation building — natural surroundings is not conceived historically. Finally, the problem of similarity of aspects in the architecture of several nations is frequently explained by mutual influences, without however proving the validity of such explanations. Indeed the historical moment in which a particular architectural form appears at each of the nations is not determined ; nor the conditions that engendered this influence or the filiation of new designs from old local forms exhaustively investigated.

Some forms of architecture, especially those in regions bordering two (or more) nations, may well have developed simultaneously, especially if the conditions of life were similar in both communities.

# UN CONSTRUCTOR MUSCELEAN DE FLUIERE

A. VICOL
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25. Bucureşti

10 februarie 1964

Satul Jugur, raionul Muscel, reprezintă pentru monografia folclorului muscelean, aflată în pregătire, de către un colectiv al Institutului nostru, unul din punctele principale ale cercetărilor şi culegerilor, desfăşurate într-un interval de timp destul de mare. Tocmai de aceea, „descoperirea" unui constructor de fluiere în persoana unui vechi informator ni s-a părut interesantă şi demnă de a fi consemnată, mai ales datorită caracterului spontan al apariţiei unei asemenea îndeletniciri la un tînăr care nu a manifestat înainte nici cea mai slabă voçaţie în această direcţie.

După o scurtă incursiune în fişa biografică a informatorului nostru (care va permite explicarea fenomenului), vom expune tehnica construirii fluierelor [1]; în încheiere vom face cîteva consideraţii cu caracter general, privind mai ales raportul dintre scara tipului de fluiere de care ne-am ocupat şi melodica noastră populară.

Este de datoria noastră să arătăm că în general metoda de cercetare pe care am folosit-o a fost similară cu cea aplicată în urmă cu cîţiva ani la constructorii de fluiere din comuna Hodac, raionul Reghin, în cercetarea condusă de Tiberiu Alexandru şi asistată de noi. De asemenea, tipul instrumentului este similar cu cel descris de Tiberiu Alexandru în lucrarea intitulată : *Instrumentele muzicale ale poporului romîn* [2].

Născut la Jugur în anul 1931, Ion Gh. Arsene este fiul unui agricultor, odinioară vestit printre săteni pentru talentul său de fluieraş. Astfel, Ion are prilejul încă din fragedă vîrstă să asculte şi să îndrăgească meşteşugul de a zice din fluier. Deci nu este de mirare că la vîrsta de 6—7 ani, ducîndu-se cu vitele la păscut, îşi lua şi fluierul, încercînd să cînte diferite jocuri şi cîntece pe care le învaţă de la taică-său, sau de la lăutarii întîlniţi duminică la horă, la nunţi şi petreceri.

---

[1] Dintr-un număr de peste 60 fotografii realizate ad-hoc de specialistul Institutului, Constantin Popescu, am ales pentru articolul prezent cîteva momente caracteristice.

[2] ESPLA, 1956, p. 59—60.

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 3, p. 293—307, Bucureşti, 1964

În timpul celor cinci ani de școală elementară, Ion Arsene este solicitat în repetate rînduri să participe la serbările școlare ocazionale, iar mai tîrziu, cînd devine flăcău, tovarășii săi de vîrstă îl roagă să cînte la hora satului. Pasiunea pentru muzica populară se manifestă permanent, ca și interesul său deosebit de a-și îmbogăți repertoriul. Îndeplinirea stagiului militar îi oferă prilejul de a se întîlni cu artiști populari din diferite regiuni, ceea ce are ca rezultat atît îmbogățirea bagajului său artistic cît și posibilitatea de a observa nemijlocit particularitățile și deosebirile regionale ale folclorului din satul natal.

Mai tîrziu Ion Arsene se angajează la mina de cărbune din satul său, a cărei exploatare ia din ce în ce mai mare amploare și dovedindu-se unul din muncitorii de frunte ai minei, este primit în anul 1958 în rîndurile membrilor de partid.

Viața nouă de muncitor industrial îi dă prilejul să-și lărgească necontenit orizontul cultural, la care contribuie, fără îndoială, și condițiile materiale din ce în ce mai bune de care beneficiază întreaga colectivitate în sînul căreia trăiește. Electrificarea satului, activitatea culturală a întreprinderii — conferințe, vizionarea filmelor, activitatea artistică de amatori etc. — iată cîteva din acele elemente noi care îi vor permite, printre altele, să-și satisfacă, în forme deosebite, pasiunea sa pentru muzica populară. Ascultător fidel al programelor de muzică populară difuzate de posturile noastre de radio, participant și uneori chiar cîștigător al unor concursuri de artiști amatori, muzicant ocazional la diferitele petreceri în mijlocul familiei și al prietenilor, Ion Arsene este un iubitor sincer al muzicii noastre populare.

Pînă la această vîrstă informatorul nostru nu a manifestat vreo înclinație spre construirea de instrumente populare. Această nouă îndeletnicire apare într-adevăr ca rodul unei simple întîmplări și anume : în vara anului 1959 petrecîndu-și concediul de odihnă în stațiunea balneoclimaterică Govora, întîlnește un meșter dintr-un sat apropiat, oferind vilegiaturiștilor : toporașe, bastonașe, fluiere și alte obiecte de lemn frumos ornamentate.

Împrietenindu-se cu el, peste cîteva luni este solicitat să-i procure acestuia cioate uscate de lemn de prun necesare pentru fabricarea fluierului. Satisfăcînd rugămintea meșterului, se deplasează în satul acestuia cu un ,,masiv" transport de cioturi din lemn de prun, procurate din livezile consătenilor. Cu acest prilej, drept recunoștință, meșterul îi propune să-l învețe construcția de fluiere, oferindu-i la un preț derizoriu un strung primitiv de lemn, precum și celelalte unelte necesare — dălți, cuțitașe, șabloane etc. — (vezi fig. nr. 1). În felul acesta I. Gh. Arsene se pomenește cu totul întîmplător în posesia unor unelte pe care va învăța să le mînuiască în timpul său liber, ca un divertisment util.

Informatorul mărturisește că la început ,,am stricat v-o 20 bucăți pînă am prins firul lor cum trebuie să le lucrez... În momentul de față construiesc la precizie, în bune condițiuni". Și-a construit cîteva fluiere pentru el, apoi pentru a satisface rugămințile prietenilor din satul propriu și din satele învecinate unde începe din ce în ce mai mult să fie cunoscut ca constructor de fluiere. Pentru noi reprezintă desigur cel mai mare interes faptul că în prezent Ion Arsene a devenit un constructor de fluiere cunoscut pe plan regional. Instrumentele construite de el satisfac în general cerințele unor formații artistice de amatori.

Din relatările lui I. Arsene mai reiese că desface anual cîte 20—25 de fluiere la tîrgul de la Cîmpulung.

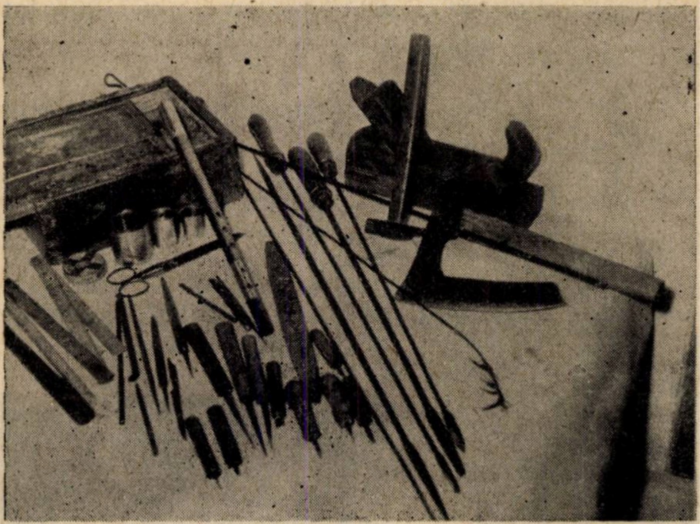


Fig. 1

Înainte de a trece la prezentarea tehnicii de construcție, socotim necesar să precizăm că cercetarea acestui constructor s-a efectuat în condiţii speciale, într-un timp limitat, fără să epuizăm toate problemele ridicate.

În cele ce urmează vom trece la expunerea tehnicii de construcție care se face în patru etape :

1) Procurarea materiei prime și pregătirea materialului pentru a intra în procesul de producţie ;

2) Confecţionarea tubului sonor propriu-zis ;

3) Măsurarea distanțelor și realizarea orificiilor conform scării instrumentului (succesiunea intervalelor) ;

4) Finisarea, lăcuirea, îmbrăcămintea de metal şi ornamentarea acesteia (vezi fig. nr. 2).

## 1) PROCURAREA MATERIEI PRIME ŞI PREGĂTIREA MATERIALULUI

Lemnul de prun este singurul utilizat de constructorul nostru. Îl procură din uscăturile provenite din livezile de pruni, destul de numeroase în satul Jugur. Din considerente practice, segmentele utilizate pentru construcția fluierelor sînt alese și separate din tulpina copacului doborît chiar în livadă. Transportate în ograda constructorului, aceste segmente de tulpină sînt descojite și apoi despicate în patru, de-a lungul fibrelor cu o „toporîșcă" ascuțită, apoi așezate afară la umbră, pentru a li se asigura o uscare lentă și uniformă (vezi fig. nr. 3). Uscarea durează două, trei luni de zile, așa încît meșterul are întotdeauna un stoc de rezervă pentru a putea face față imediat oricărei solicitări.

## 2) CONFECȚIONAREA TUBULUI SONOR PROPRIU-ZIS

Operația cea mai grea, și desigur una din cele mai însemnate, este realizarea interiorului fluierului. Prin natura sa, lemnul de prun este dificil de găurit de-a lungul fibrelor; cu un simplu burghiu manual — potrivit pentru esențe moi — rezultatele ar fi cu totul nesatisfăcătoare, deoarece lemnul de prun ar crăpa. De aceea folosirea unui strung este pe deplin justificată.

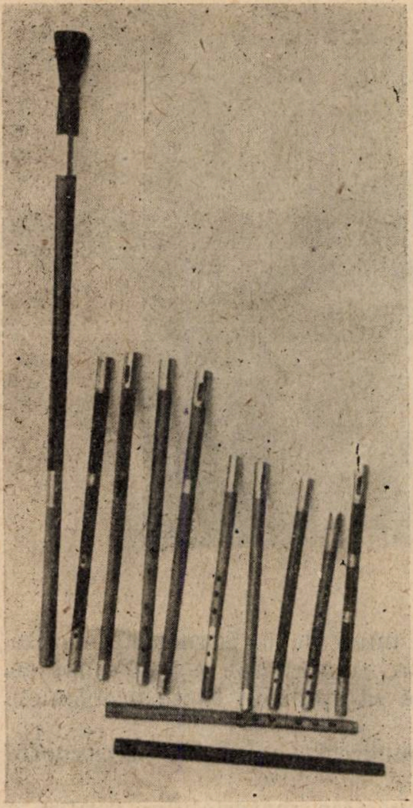


Fig. 2

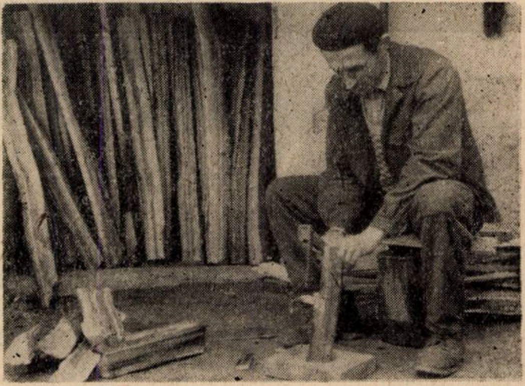


Fig. 3

Strungul este, cum am spus, rudimentar: cioata de prun puțin „fasonată" se fixează într-o bucșă de metal fixă, căptușită cu lemn de fag, avînd un diametru de cca 35—40 mm. Cioplirea („fasonarea") cioatei se face la dimensiunea interioară a bucșei. „Fasonarea" se execută cu aceeași bardă și se face în patru etape: mai întîi marginile lemnului sînt astfel netezite încît să rezulte o prizmă cu secțiunea pătrată („în patru muchii"). Apoi, prin bărduirea muchiilor se obține o prizmă cu secțiunea octogonală. În sfîrșit, tot cu barda se înlătură cele opt muchii rămase, obținîndu-se o formă aproape cilindrică. Abia acum lemnul este măsurat cu centimetrul de tîmplărie și tăiat la o lungime apropiată de dimensiunea finală a instrumentului (se lasă o toleranță de 4—5 cm).

Înainte de a-l fixa în strung, capătul care va rămîne liber este netezit cu aceeași bardă. Prin încercări succesive se obține cu barda grosimea necesară pentru a se fixa materialul în bucșa strungului printr-o ușoară forțare cu ciocanul. După ce materialul a fost centrat (cu ușoare lovituri de ciocan) se trece la găurirea interiorului, aceasta fiind singura operație executată la strung.

Unealta rudimentară este pusă în funcțiune cu ajutorul unei pedale (fig. nr. 4).

Cuțitele au o formă de lingură alungită, urmate de o vergea lungă de cca 60 cm. Interiorul se execută în mai multe faze și anume : mai întîi lemnul este complet găurit cu cuțitul cel mai subțire, rezultînd un orificiu longitudinal de cca 3—4 mm. Cuțitul este mereu uns cu ulei mineral pentru a împiedica supraîncălzirea materialului. Urmează apoi lărgirea orificiului executat cu primul cuțit. În mod succesiv se folosesc cuțite din ce în ce mai late (în total 4 cuțite), ultimul producînd un orificiu cu diametrul de cca 12 mm. Numai primul cuțit străpunge complet materialul, celelalte cuțite lasă la extremitatea aflată în bucșa strungului un perete de 3—5 mm.

De remarcat modul cum acționează cuțitele. Nu există nici un mecanism care să asi-

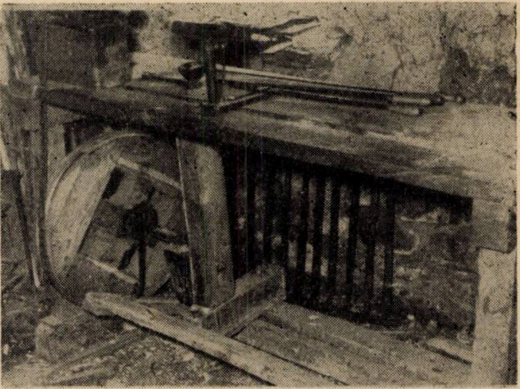


Fig. 4

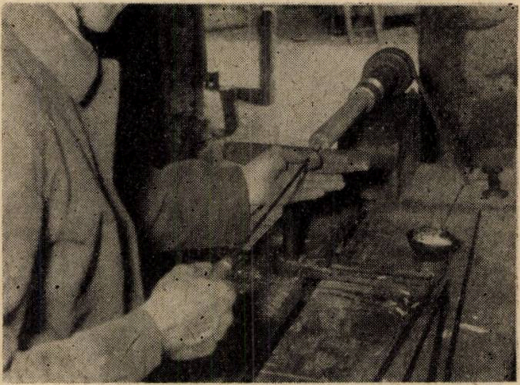


Fig. 5

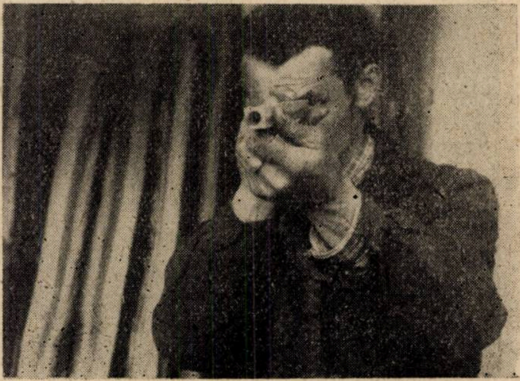


Fig. 6

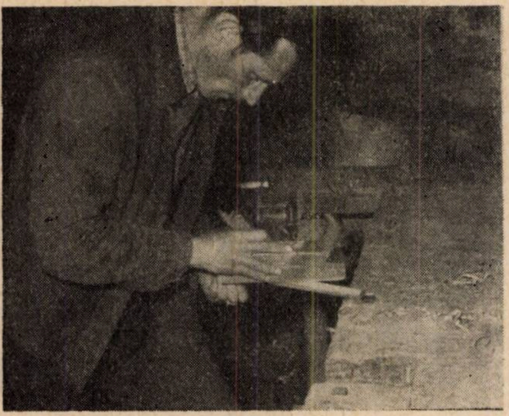


Fig. 7

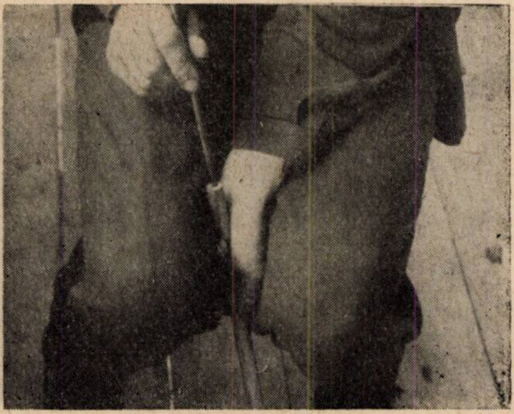


Fig. 8

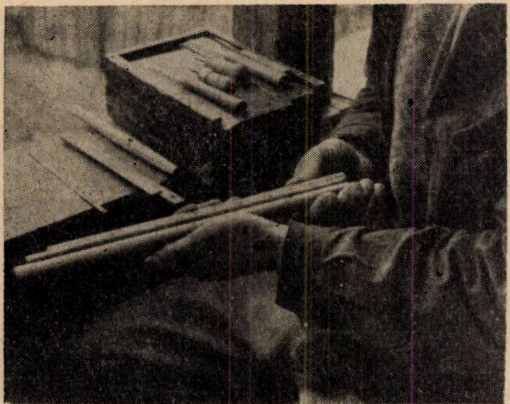


Fig. 9

gure avansarea lor perfect perpendiculară; acestea sînt sprijinite doar de un suport, iar direcția lor este imprimată, „din ochi”, de mîna meșterului (fig. nr. 5).

De aceea riscul de a strica materialul la a 3-a sau a 4-a operație de găurire este destul de mare, acest fapt putînd fi constatat însă abia după operațiile ce urmează.

După ce materialul este scos din strung, orificiul interior se curăță și se ajustează manual cu unul din cuțite. Cu aceasta orificiul interior al tubului este definitiv executat și urmează „fasonarea” exteriorului, adică subțierea și rotunjirea exterioară. În acest scop, materialul scos din strung este cioplit din nou „pe 4 părți cu barda”, (fig. nr. 6) apoi în formă octogonală după care se verifică „dacă nu răsuflă” astupîndu-l la un capăt și suflînd la celălalt. Dacă orificiul interior n-a fost bine executat, se pot descoperi fisuri și în acest caz materialul nu mai este utilizabil, decît în cazuri rare.

Rotunjirea exterioară se efectuează și ea în patru faze; prima formă este obținută cu o rindea simplă de tîmplărie (fig. nr. 7) apoi se corectează și se dă forma definitivă cu un „rașpil” (pilă pentru lemn). Se netezesc apoi asperitățile lemnului, mai întîi cu cioburi de sticlă și apoi cu „glașpapir”, după care se netezește „capătul cel mic” (deci cu orificiul mic) și se șlefuiește în interior cu o pilă rotundă (fig. nr. 8).

Cu aceasta tubul sonor propriu-zis este terminat, rezultînd un corp aproape cilindric, cu o uşoară conicitate, baza mare (adică cu orificiul avînd un diametru mai mare) fiind situată în extremitatea în care va fi fixat „dopul”.

### 3) MĂSURAREA DISTANŢELOR ŞI EXECUTAREA ORIFICIILOR

După ce interiorul tubului este finisat, constructorul trebuie să se decidă asupra dimensiunii definitive pe care o va da instrumentului, ţinînd cont şi de eventualele fisuri rezultate din subţierea şi din rotunjirea exterioară. Pentru fiecare tip de fluier el posedă un şablon („o măsură”) confecţionată dintr-o vergea de lemn cu secţiune pătrată cu latura de 10 mm, pe care sînt încrestate: distanţa de la capătul fluierului pînă la „vrană”, dimensiunile acesteia din urmă şi sînt însemnate cu *creionul* locurile celor şase orificii care vor determina scara fluierului. Lungimea vergelei reprezintă în acelaşi timp şi măsura pentru lungimea totală a instrumentului.

După ce a măsurat tubul cu centimetrul, se fixează asupra tipului de fluier („de 32, de 30, de 26”) căutîndu-i „măsura”. Aşezînd-o lîngă tubul fluierului (fig. nr. 9) îl crestează pe acesta din urmă cu cuţitul, apoi îl taie la dimensiunea cerută cu un fierăstrău, scurtînd „la capătul ăl gros” (fig. nr. 10). Finisează capătul acesta, netezindu-l cu un cuţitaş foarte bine ascuţit numit „bişturiu”, şi şlefuindu-l şi în interior cu acelaşi instrument.

Operaţia cea mai delicată este confecţionarea dispozitivului de producere a sunetului. Locul ferestruicii pătrate este fixat, tot cu ajutorul „măsurii”, cu o „deltuţă”, lama acesteia avînd lăţimea de 5 mm. Forma pătrată a ferestruicii este obţinută prin încrustarea superficială a lemnului cu patru

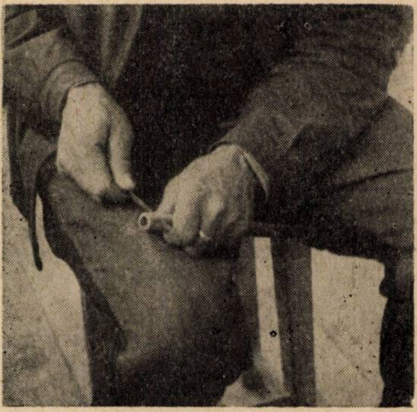


Fig. 10

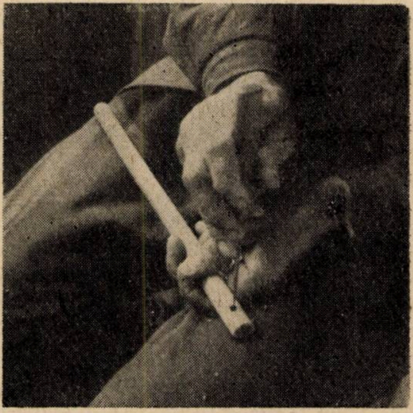


Fig. 11

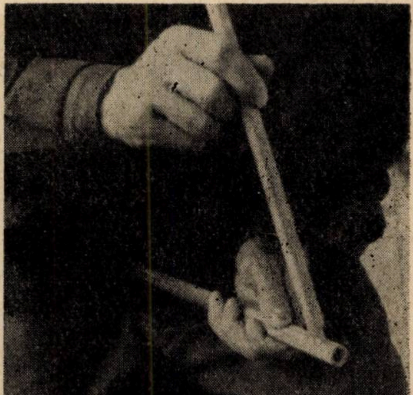
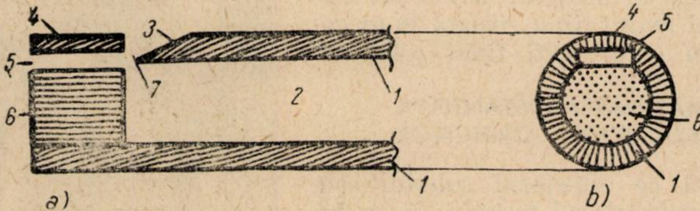


Fig. 12

împunsături ale „deltuței", formînd, „după ochi", cîte un unghi drept cu crestătura precedentă (deci prima crestătură în direcția transversală, apoi longitudinală, din nou transversală și iar longitudinală) (fig. nr. 11).



Schița nr. 1 — a) secțiune longitudinală; b) secțiune transversală.
1) peretele tubului sonor; 2) orificiul interior al tubului sonor; 3) lamelă; 4) peretele tubului subțiat; 5) canal; 6) dop; 7) orificiu de formă pătrată („ferestruica").

Lemnul este perforat definitiv cu o daltă semicirculară, cu „dăltuța semilună" și apoi netezit cu „bișturiul". Verifică dimensiunile ferestruicii introducînd în orificiul realizat capătul special al „măsurii" modelat în acest scop (fig. nr. 12).

După această operație se trece la executarea unui canal longitudinal în interiorul tubului pînă în dreptul ferestruicii, avînd lățime de cca 10 mm și adîncime de 0,5 — 1 mm (vezi schița nr. 1). Această operație se numește „fasonarea vranei în partea pătratului" și se execută cu „bișturiul" (fig. nr. 13).

Urmează apoi operația cea mai dificilă și anume confecționarea lamelei, sau în termenii meșteșugărești „se face pana". Grosimea lamelei este de cca 0,5 mm și este obținută cu ajutorul acelorași instrumente: „bișturiul" și „deltuța". Pentru terminarea dispozitivului mai este necesară confecționarea „dopului". După ce leagă cu sfoară subțire capătul tubului, făcînd un fel de manșon puternic „ca să nu plesnească atunci cînd bag dopul", taie dintr-o vergea de lemn de prun, cioplită în formă de trunchi de con (cu o diferență destul de redusă între baza mare și cea mică) un segment măsurat în prealabil „după ochi" astfel ca să ajungă pînă în dreptul ferestruicii. Elimină apoi din acest segment o fîșie subțire longitudinală, avînd o lățime identică cu crestătura longitudinală din interiorul tubului, astfel încît după ce introduce dopul, în interiorul tubului, se formează în dreptul ferestruicii o deschizătură longitudinală avînd grosimea de cca 1—2 mm (schița nr. 1).

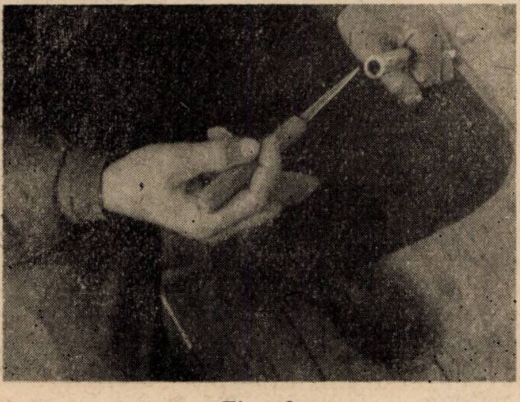


Fig. 13

După introducerea dopului, se face prima încercare a sunetului suflînd în tub prin ferestruica pătrată (fig. nr. 14).

Néprajzi

Se taie apoi dopul cu un ferăstrău obișnuit.

Orificiile fluierului se execută pe partea opusă „vranei”. Mai întîi stabilește linia longitudinală a orificiilor trasînd-o de-a lungul tubului cu creionul. Potrivește din nou „măsura” și înseamnă cu creionul liniile transversale, în dreptul semnelor respective existente pe măsură, astfel încît întretăierea liniilor transversale cu cea longitudinală vor marca centrul orificiilor (fig. nr. 15).

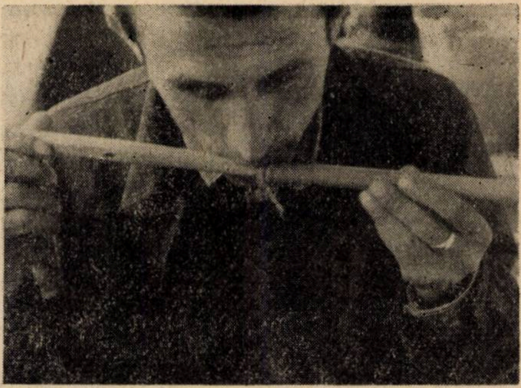
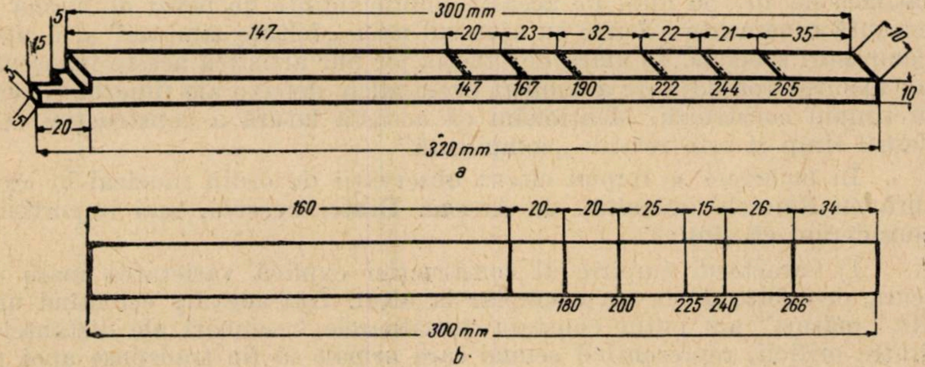


Fig. 14


300 mm
5
15
147
20
23
32
22
21
35
10
147
167
190
222
244
265
10
5
20
320 mm
a
160
20
20
25
15
26
34
180
200
225
240
266
300 mm
b

Schița nr. 2 – a) „măsura fluierului” de 32; b) scala distanțelor rezultate din calcul.

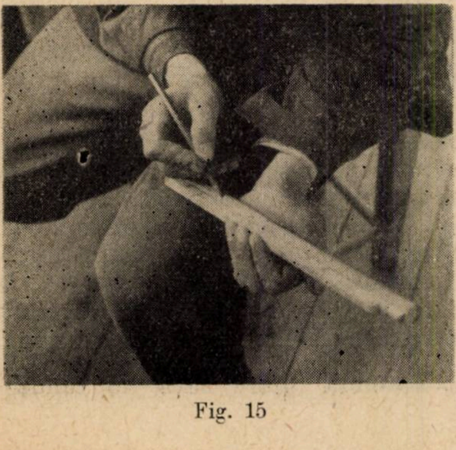


Fig. 15

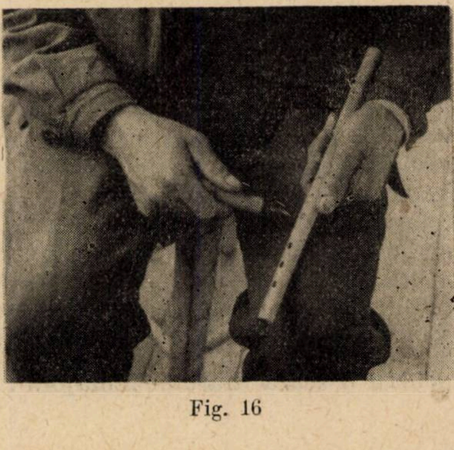


Fig. 16

Executarea orificiilor se face cu ajutorul ,,deltuței semilune" cu care crestează în adîncime tubul, la o oarecare distanță de centrul însemnat cu creionul, mai întîi de sus în jos și apoi de jos în sus, cu extragerea porțiunilor de lemn astfel perforate (fig. nr. 16).

Netezește cu ,,glașpapir" eventualele scame din dreptul orificiilor și apoi încearcă fluierul cîntînd o melodie de joc, ,,să văd ce ton îi dă".

Pentru conservarea lemnului și astuparea porilor interiorul tubului, exteriorul lui și capetele se ung cu ulei folosind în acest scop un fulg de pasăre, fixat pe o vergea lungă de fier. Instrumentul este apoi lăsat să se usuce 1—2 zile, de data aceasta nu în aer liber, ci în casă. Cu aceasta construcția propriu-zisă a instrumentului este terminată.

### 4) FINISAREA FLUIERULUI

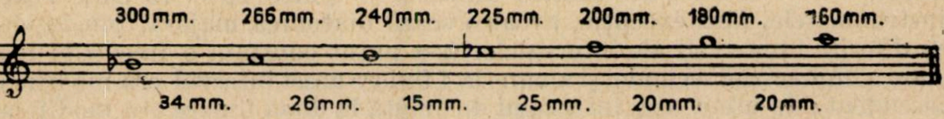
După ce uleiul s-a uscat, exteriorul tubului este lustruit cu șerlac și apoi este îmbrăcat cu 2—3 manșoane subțiri de tablă de alamă, avînd lățimea de 40—50 mm. Pe această îmbrăcăminte de benzi de alamă se execută ornamente diferite cu ajutorul unei ,,deltuțe zimțate" și a unor compasuri speciale. În afară de funcția lor pur artistică aceste manșoane au menirea totodată de a acoperi eventualele defecte ale fluierului, ivite în timpul construirii. Menționăm că această latură a construcției cere destul timp și este relativ ,,complicată".

În încheiere se impun cîteva observații de ordin muzical în legătură cu fluierele executate de Arsene. Dintre acestea, mai importante considerăm că sînt :

1) Caracterul empiric al construcției explică varietatea mare de scări, deosebite de la un exemplar la altul. Într-adevăr, cercetînd una din ,,măsuri" am putut constata următoarele însemnări ale distanțelor dintre orificii, reprezentînd semne care urmau să fie transpuse apoi pe tubul fluierului construit (vezi schița nr. 2).

După cum se vede, toate însemnările au fost corectate cu cîte 2 mm (liniile punctate) în sensul măririi distanțelor de la ,,vrană" spre fiecare orificiu în parte. Informatorul susține că nu el a făcut respectivele corectări, deci se poate deduce că posesorul inițial a fost conștient de lacunele scării fluierelor construite după această ,,măsură", fapt care l-a îndemnat probabil să încerce o nouă versiune.

Să încercăm, cu ajutorul legii universale a rezonatorilor, să deducem locurile corecte ale orificiilor pentru obținerea unei scări diatonice majore juste, pornind de la un tub acustic avînd o lungime de 300 mm. Aplicînd relațiile cunoscute între treptele unei scări diatonice majore, putem deduce și relațiile de lungime ale tubului rezonator, adică în ultimă instanță a orificiilor care au rolul de a scurta lungimea tubului rezonator. Dacă pornim de la o fundamentală produsă de un tub de 300 mm, aplicînd relațiile de frecvență cunoscute obținem următoarele raporturi de lungime pentru o scară diatonică majoră : $\frac{8}{9}$ = secundă mare față de fundamentală ; $\frac{4}{5}$ = terţă mare ; $\frac{3}{4}$ = cuartă perfectă ; $\frac{2}{3}$ = cvintă perfectă ; $\frac{3}{5}$ = sextă mare ; $\frac{15}{16}$ = septimă mare. În consecinţă, pentru tubul nostru avînd lungimea de 300 mm, distanţele dintre orificii trebuie să fie de la capătul tubului (si bemol) şi primul orificiu (do) : 34 mm, apoi 26 mm, 15 mm, 25 mm, 20 mm şi 20 mm.



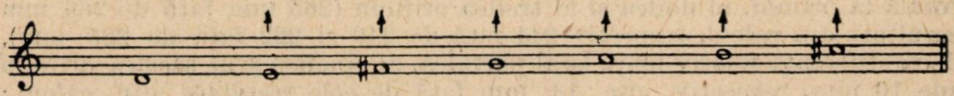
Dacă comparăm acum distanţele rezultate din calcul cu cele însemnate pe şablonul constructorului nostru, constatăm o coincidenţă aproape totală la primul, al doilea şi al treilea orificiu (265 mm faţă de 266 mm rezultate din calcul, respectiv 244 faţă de 240 şi 222 faţă de 225 mm), dar o diferenţă relativ mare la al patrulea, al cincilea şi al şaselea orificiu (de 10 mm, respectiv cîte 13 mm faţă de cele rezultate din calcul : 190 faţă de 200, 167 faţă de 180 şi 147 faţă de 160 mm, rezultat din calcul). În privinţa distanţelor dintre orificii pe şablonul informatorului nostru citim (în aceeaşi ordine ca mai sus) : 35 mm, 21, 22, 32, 23 şi 20 mm, prin urmare se remarcă o coincidenţă aproape totală, respectiv totală la primul şi respectiv la ultimul orificiu. Totuşi cvarta are aproximativ acelaşi loc şi la constructorul nostru (35 + 21 + 22 = 78 mm de la capătul fluierului faţă de 34 + 26 + 15 = 75 mm, rezultat din calcul) în timp ce terţa este mai coborîtă iar cvinta mai urcată, după care sexta şi septima se raportează în mod corect faţă de cvintă (23 şi respectiv 20 mm faţă de cîte 20 mm, rezultat din calcul). Practic aceste deviaţii se traduc prin modificarea intervalelor de terţă şi de cvintă (faţă de fundamentală) primul fiind modificat descendent, cel din urmă ascendent.

Totuşi, efectul acestor deviaţii nu poate fi riguros dedus din calcul şi iată de ce :

a) Constructorul nostru, după cum am văzut mai sus, transpune semnele şablonului său pe fluier doar pentru a avea un ghid, semnele respective nu constituie una din extremităţile orificiilor (de formă ovală), ci centrul lor aproximativ. Aproximativ, deoarece, după însemnarea centrului, se perforează tubul fluierului cu o daltă semirotundă străpungînd lemnul la o distanţă arbitrară — superioară şi inferioară — faţă de centru, aproximaţia variind între 3—6 mm. În felul acesta, marginea orificiilor va fi întotdeauna deplasată cu 3—6 mm faţă de semnul existent pe şablon în ambele sensuri, modificînd astfel atît distanţa absolută (de la capătul tubului pînă la orificiul respectiv) cît şi pe cea dintre orificii. Acest mod empiric de construcţie face ca fluierele construite *după acelaşi şablon* să fie totuşi *diferite ca scări* după abaterile mai mari sau mai mici de la centrul însemnat, ivite în momentul perforării orificiilor.

b) Tehnica instrumentală a „fluieraşilor" constă aproape fără excepţie în aşa-numita degetaţie „în furcă" [3]. Cu ajutorul acestei tehnici, instrumentistul obţine — prin producerea unor interferenţe ale armonicelor superioare — corectarea înălţimii, putînd realiza intervale de aproape un semiton. De aceea defectele de construcţie — în sensul acurateţii scării — sînt în bună parte remediate prin chiar practica vie a instrumentiştilor populari.

2) În momentul cercetării, constructorul nostru dispunea de un număr de 14 fluiere de diferite dimensiuni (între 26 — 48 cm). Toate instrumentele, fără excepţie, aveau o scară diatonică majoră, bineînţeles cu diferite imprecizii ale intervalelor (s-a putut constata o frecvenţă mai mare a impreciziei secundei şi anume la 4 fluiere acest interval era modificat ascendent ; de asemenea, intervalul de cvintă la două fluiere era modificat tot ascendent, în schimb la un fluier intervalul de sextă era modificat descendent). La un fluier intervalul de secundă era modificat ascendent, însă restul intervalelor se raportau just la acest interval, adică :



Se ştie că majoritatea fluierelor cercetate pînă acum în toată ţara prezintă scara diatonică majoră [4].

În Muscel nu am avut pînă acum prilejul să găsim decît fluiere de acest tip şi instrumentele constructorului nostru pledează pentru a presupune că aceasta este scara preferată a fluierelor din zona folclorică amintită.

De altfel, o explicaţie, pe cît de ascunsă la prima vedere pe atît de simplă, ne oferă însuşi materialul folcloric muzical al Muscelului — în cazul nostru — dar şi a unei părţi mari din întregul folclor muzical romînesc.

Într-adevăr, se ştie că materialul sonor al muzicii noastre populare are vădite tendinţe de a se organiza în scări (moduri) de tip minor, preferînd fie scări de tip doric (medieval) fie scări de tip aşa-zis major-minor [5].

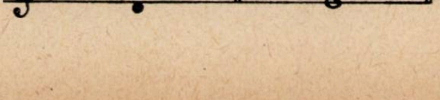
O altă parte, de asemenea importantă, a materialului nostru muzical (din care jocurile nu ocupă un loc secundar, ci dimpotrivă) este alcătuită

---

[3] Indicii despre această tehnică sînt cuprinse în lucrarea citată a lui Tiberiu Alexandru, p. 65.

[4] idem.

[5] Prin melodiile de tip major-minor folcloristica noastră muzicală înţelege de obicei melodii caracterizate prin paralelismul major-minor şi anume : prima parte a melodiei de obicei mai dezvoltată (avînd două sau mai multe rînduri melodice), gravitează în jurul unui centru major cu afirmarea mai mult sau mai puţin a „dominantei" şi a „toricei" majore ; a doua parte (de multe ori alcătuită doar din ultimul rînd melodic) gravitează în schimb în jurul centrului minor relativ :

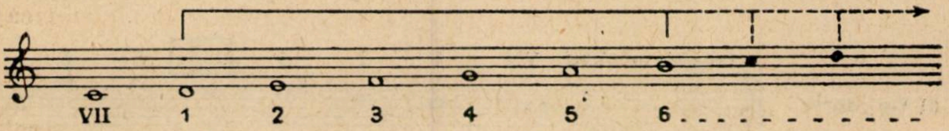


din melodii cu caracter major. Dacă pentru melodiile de acest tip din urmă, folosirea scării majore a fluierului pare a fi justificată[6], fapt care ne poate îngădui să nu ne preocupe pentru moment, — cu atît mai mult se ridică în mod firesc întrebarea : pentru interpretarea melodiilor din celelalte două categorii (melodiile de tip minor și cele de tip major-minor) n-ar fi oare mult mai justificată folosirea unor instrumente avînd o scară minoră?

După cum știm, problema n-a fost încă cercetată. Sînt prea puține culegerile în care s-a urmărit în mod special această temă. Cu toate acestea, considerăm că există de pe acum posibilitatea formulării unei ipoteze (cu șanse neîndoielnice de a fi confirmate de o cercetare viitoare), pornind de la cele mai generale caractere ale melodiilor noastre populare.

După cum se știe, caracteristica principală a modului doric (medieval) este terța mică și sexta mare (uneori și varianta cromatică a acesteia : cu cvarta mărită).

De asemenea, o mare parte din melodiile noastre construite pe baza acestui mod au un ambitus redus (ce uneori nu depășește o cvintă sau o sextă), chiar dacă în execuție el apare considerabil lărgit prin schimbarea registrului. Pentru toate aceste melodii o scară diatonică majoră este foarte convenabilă, deoarece luînd ca fundamentală treapta a 2-a a unei astfel de scări, obținem, cu păstrarea dispoziției intervalelor, tocmai modul de care am vorbit :



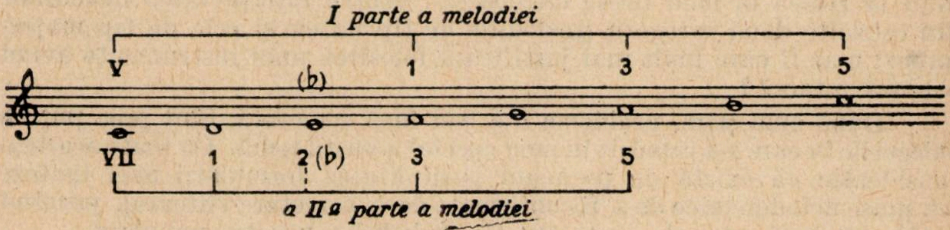
Dar și pentru cealaltă categorie importantă a melodiilor noastre populare (așa-zisele melodii major-minore), scara diatonică majoră a fluierului oferă posibilități mai mari decît una minoră.

Într-adevăr, paralelismul major-minor se realizează pe baza aceluiași material sonor astfel încît sunetul *do*, care reprezintă „*dominanta*" fragmentului major (prima parte a melodiei situată de obicei în partea inferioară a scării), capătă funcția de subton în fragmentul minor (partea a doua a melodiei)[7]; sunetul *fa* care are funcția de „tonică" majoră, capătă funcția de terță mică; sunetul *mi* „sensibilă", în fragmentul major, devine treapta a doua în cel minor; această treaptă este foarte des fluctuantă, ducînd spre cunoscuta cadență frigică (*mi bemol-re*):

---

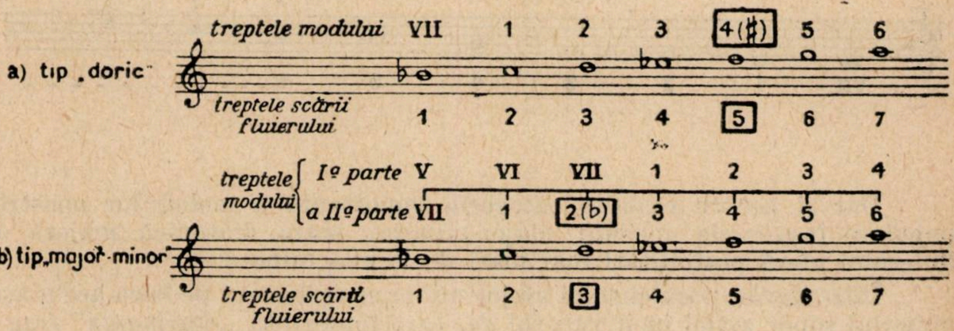
[6] Spunem doar că pare a fi justificată, deoarece realizarea concretă a acestora (pe instrumentul respectiv) necesită totuși studierea distribuirii registrelor fluierului la diversele fragmente ale melodiei (în sens funcțional).

[7] La acest tip de melodie *subtonul* apare destul de frecvent.


I parte a melodiei
V
(♭)
1
3
5
VII
1
2 (♭)
3
5
a II-a parte a melodiei

Iată deci numai cîteva aspecte care ar putea constitui argumente pentru explicarea răspîndirii atît de mari la noi a fluierelor care au o scară majoră diatonică.

Referindu-ne, pe de altă parte, la șablonul constructorului nostru de fluiere, unele constatări privind acuratețea unor intervale încep să fie explicabile. Așa de pildă intervalul de cvintă (*si bemol-fa*), pe care l-am găsit modificat în sens ascendent prin deplasarea orificiului corespunzător sunetului *fa*, cît și intervalul de sextă, pe care l-am găsit dimpotrivă, modificat în sens coborîtor, prin deplasarea în același sens a orificiului corespunzător sunetului *re*, reproduc tocmai tendința de cvartă mărită a variantei cromatice a modului doric (medieval), respectiv a terței fluctuante, cu tendința spre cadența frigică a melodiei de tip major-minor.


treptele modului
VII
1
2
3
4(♯)
5
6
a) tip „doric"
treptele scării fluierului
1
2
3
4
5
6
7
treptele modului
I-a parte
V
VI
VII
1
2
3
4
a II-a parte
VII
1
2(♭)
3
4
5
6
b) tip „major-minor"
treptele scării fluierului
1
2
3
4
5
6
7

O altă consecință a acestui fapt ar putea privi teoria generală a genezei și a raportului între muzica instrumentală și cea vocală și iată de ce: construcția fluierului avînd un caracter empiric este absolut sigur că diversele șabloane moștenite pe cale... „orală" prin transmiterea din tată în fiu a unor „matrițe" sînt supuse totuși unor „reexaminări" atunci cînd instrumentele construite nu satisfac, din punctul de vedere al scării, cerințele instrumentistului popular. (Datorită metodei empirice folosite, recopierile succesive ale vechilor șabloane produc imprecizii care de fapt se reflectă în însăși scara instrumentului).

Aceste „reexaminări" ale şabloanelor nu fac însă altceva decît să asigure permanent o confruntare practică a scării fluierelor cu concepţia muzicală a colectivităţii populare, din care face parte şi instrumentistul-constructor. Cu alte cuvinte, asta înseamnă că acela care corectează sau care confecţionează în mod empiric şablonul instrumentului respectiv nu face altceva decît să reproducă concepţia sa muzicală, punînd de acord scara instrumentului cu sistemul muzical (caracterizat prin distribuirea şi felul intervalelor) în care gîndeşte.

Dar în acest caz este limpede că *nu instrumentul este acela care dictează formarea unei gîndiri muzicale*, prin influenţa caracteristicilor proprii muzicii instrumentale, ci invers: *practica muzicală populară impune* construirea unor *instrumente capabile să reproducă gîndirea muzicală tradiţională*.

Prin urmare, chiar dacă, pe baza celor arătate mai sus, nu se poate încă combate definitiv teza priorităţii influenţei muzicii instrumentale asupra celei vocale, totuşi, se poate afirma cu tărie măcar *raportul reciproc* al acestor influenţe.

Fără îndoială, problema fiind mult mai complexă, necesită cercetări speciale şi credem că ea merită un astfel de interes din partea folcloriştilor.

Cercetările pe care ni le propunem să le întreprindem în viitor în acest sens, vor completa rezultatele obţinute, subliniind astfel importanţa pe care o are studierea complexă a instrumentelor populare.

# SEMNALAREA UNOR MANUSCRISE DIN FONDUL ANDREI BÎRSEANU

Articolul de față nu se referă la activitatea lui Andrei Bîrseanu ca „folclorist şi publicist romîn" din Transilvania[1], privită în ansamblul ei[2], ci doar la prezentarea unor date de interes etnografic existente într-un fond de manuscrise care i-a aparținut şi care astăzi se află în patrimoniul Bibliotecii Orăşeneşti din Sibiu[3].

Ca atare, este vorba de semnalarea, mai mult de ordin bibliografic, a unor pagini referitoare la culegerea terminologiei plugului, carului, războiului de țesut şi a dîrstelor.

Valoarea acestor date etnografice nu constă atît în ineditul lor, nici ca texte nici ca ilustrații, deoarece uneori sînt destul de stîngaci culese şi de persoane nu suficient de competente (elevi, funcționari administrativi etc.), cît mai ales în intenția „inițiatorului" acestei culegeri, în faptul că în epoca respectivă Andrei Bîrseanu, alături de alți etnografi şi folclorişti ai timpului, a avut asemnea preocupări[4].

Nu cunoaştem motivele care l-au obligat pe Andrei Bîrseanu să se rezume numai la un material atît de redus; poate ca datele culese să fi fost mult mai ample.

Ceea ce este interesant, şi aceasta apare clar dintr-o scrisoare trimisă lui Andrei Bîrseanu de un colaborator al său, la începutul secolului nostru, este faptul că intenția folcloristului era aceea de a da cu timpul o amplă lucrare privitoare la *Nomenclatura populară*. La aceasta nu este exclus să fi fost influențat şi să se fi ghidat de şcoala folclorică a lui B. P. Hasdeu[5] şi de cunoscuta lucrare a lui Fr. Dammé[6], apărută nu cu mulți ani înainte. Ceva mai mult, din scrisoarea pe care de altfel o reproducem în întregime, reiese că inițiativa lui Andrei Bîrseanu era sprijinită de „Asociațiunea Transilvană pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn[7]", fapt care arată importanța care se dădea unei asemenea lucrări. Este vorba de o scrisoare datată 21 octombrie 1907, trimisă lui Andrei Bîrseanu de un subcontabil la „Sătmăreanca", „Institut de credit și economii. Societate pe acțiuni".

---

[1] Andrei Bîrseanu (1858—1922), folclorist şi publicist romîn. S-a făcut cunoscut prin culegeri de poezii populare (*Cincizeci de colinde*, 1890). În colaborare cu învățatul ceh J. Urban-Jarník a publicat *Doine şi strigături din Ardeal* (1885), una dintre culegerile importante de folclor romînesc. Este autorul unei monografii privitoare la istoria şcolilor romîneşti din Braşov (vezi *Dicționar enciclopedic romîn*, vol. I. A.—C., Academia R.P.R., Bucureşti, 1962, p. 370—371).

[2] Pentru biobibliografie vezi în special articolul lui M. Robea, *Andrei Bîrseanu folclorist.* „Limbă-literatură", an. IV (1960), p. 261—276.

[3] Manuscrisele ne-au fost semnalate de Adrian Fochi.

[4] Vezi *Chestionarul* lui B. P. Hasdeu, N. Densuşianu ş.a.

[5] M. Robea, *op. cit.*, p. 276.

[6] Fr. Dammé, *Încercare de terminologie poporană romînească*, Bucureşti, 189 6.

Mult onorate Domnule Profesor!

Aflînd din Analele Asociațiunii pentru lit[eratura] și cult[ura] pop[orului] romîn că D-voastră ați luat sarcina de a compune, respectiv a culege nomenclatura poporală a plugului, carului şi războiului de ţesut şi cunoscînd valoroasa D-voastră năzuinţă de a da la lumină o operă cît mai completă şi perfectă, alăturat vă trimit nomenclatura războiului de ţesut referitoare la com. Veştem, cmt. Sibiu. Totodată alătur şi nişte desene [4 p.], pentru a vă clarifica mai bine definiţiunile ici colea eventual confuse.

În trei-patru săptămîni Vă voiu trimite şi nomenclatura carului, eventual şi a plugului, adunată în Ţara Oaşului, cmt. Sătmari.

Salutîndu-vă rămîn

Al D-voastră Stimator
ss. Gheorghe N. Başca
subcontab[il] la „Sătmăreanca"

În cele patru pagini de anexă sînt reproduse următoarele desene: Fig. 1 „stavila de resboiu de ţesut"; fig. 2 „brîglele" (p. 1); fig. 3 „partea dinapoi a resboiului", cu terminologie (p. 2); fig. 4 „resboiul", cu terminologie (p. 3); fig. 5 „sucala"; fig. 6 „suveica"; fig. 7 „vîrtelniţa"; fig. 8 „răşchitorul" (p. 4).

Anexa scrisorii are o impresionantă listă de termeni (85) privitori la „nomenclatura resboiului de ţesut" din Seini (anexa este datată Seini 19 octombrie 1907) pe care o redăm în notă[8].

Restul materialului, pe care-l semnalăm în ordinea în care l-am aflat în pachetul de manuscrise din Biblioteca Orăşenească din Sibiu, are următorul conţinut:

— Plugul cu piesele componente, grapa, carul. Planşe desen, pe hîrtie bloc, 15 schiţe (1 p.).

— Carul, „comunicat de Ioan Sidon, econom, com. Dobîrlaia. Scris de Eugen Sibianu, cl[asa] I-a com[erţ] sup[erior]" (4 p.).

În text: schiță de car şi de jug (p. 1); părțile componente (p. 2); părţile componente (p. 3).

— Descrierea plugului și părțile lui, cu terminologie și o schiță de plug. Pe pagina 2 iscălit Aurel Pancef [?] Satul Lung.

— Resboiul și părțile lui, descriere (1 p. cu 8 fig.).

---

[7] Asociațiunea transilvană pentru literatura romînă (Astra), înființată la Sibiu în 1861 din inițiativa unor fruntași ai culturii (Timotei Cipariu, George Barițiu ș.a.).

[8] „Alege, alergătoare, amnariu, bărbie, bătătură, brîgle, caier, căeruţi, cîlţi, capră, cenuşeriu, chindisi-chindiseală, copcie, corghenciu, corleţ, cujbe, dapănă, dăpănător, dîrstă, dinţi, ferul, suveicii, frînge, frîngătoare, furcă, furcuță, fus, fuscei, găurariu, ghem, gură, hechilă, hrebincă, iepe, îndrugă, inimioară, întorcători, învăleşte, iţă, leagă, legătură, măieţi, mănuşe, mîngeală, meliță, mosor, năvădit, năvăditor, numărătură, păcisele, pănură, pînză, păpuşe, picioare, piedeci, primble, prinsori, puzderii, rază, resboiu, reschitor, roată, rost, rotiţe, rumpe, vergi, sarcină, scripeţi, spată, spetează, stavilă, stupă, sucală, suveică, suluri, tălpi, ţevi, tort, urzi, urzeală, urzoiu, vărgele, vătale, vîrtelniţe, zăvor, zimţi.

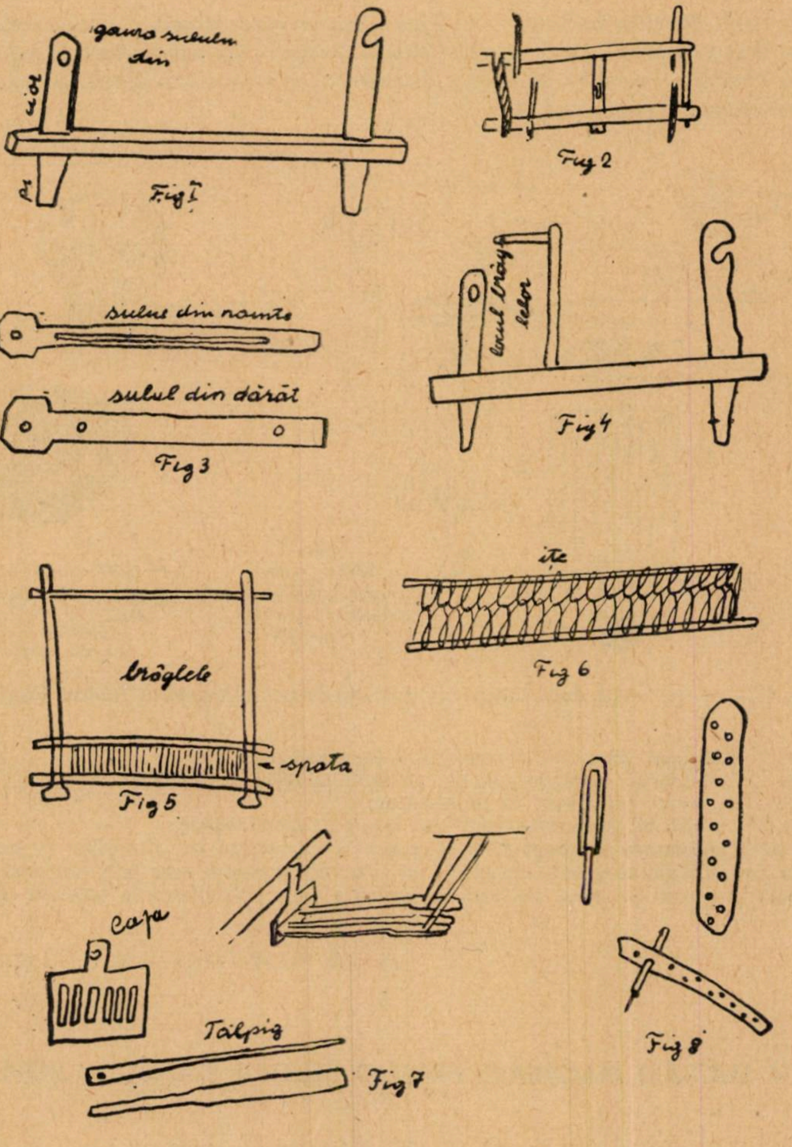

gaura sulului
din
Fig I
Fig 2
sulul din nainte
sulul din dărăt
Fig 3
locul brăg
lelor
Fig 4
ițe
Fig 6
brăglele
spata
Fig 5
capa
Tălpig
Fig 7
Fig 8

Fig. I (1–8). – Copie după două desene din pachetul de mss. etnografice Andrei Bîrseanu.

– Plugul, iscălit Stefan Peneş, S. Buzan. [Descriere naivă] (schiță p. 3).

– Carul. Semnat Nico Enciu cl. I-a com. [ercială] Braşov 1905, cu descriere. Se menționează: „auzite în Țelina u.p. Reteu com. Tîrnava Mare, comuna mea natală, de la mai mulți plugari ca dl. Zosim Şerbu, Zacharia Drăgan, Ioan Häntău [?] şi alții" (4 pagini caiet cu descriere şi terminologie).

— Carul, descriere din Bran, Com. Simon. Semnat Moise Moşoiu (2 pagini coală).

— Resboiul. Com. Topleţiu. Semnat Berniac George cl. I-a com.[ercială] (2 pagini coală).

— Dîrstitul straielor [Braşov] (2 p. descriere); ,,terminologia la dîrstit, prepararea straielor, în rezumat" (8 pagini + 4 pl.).

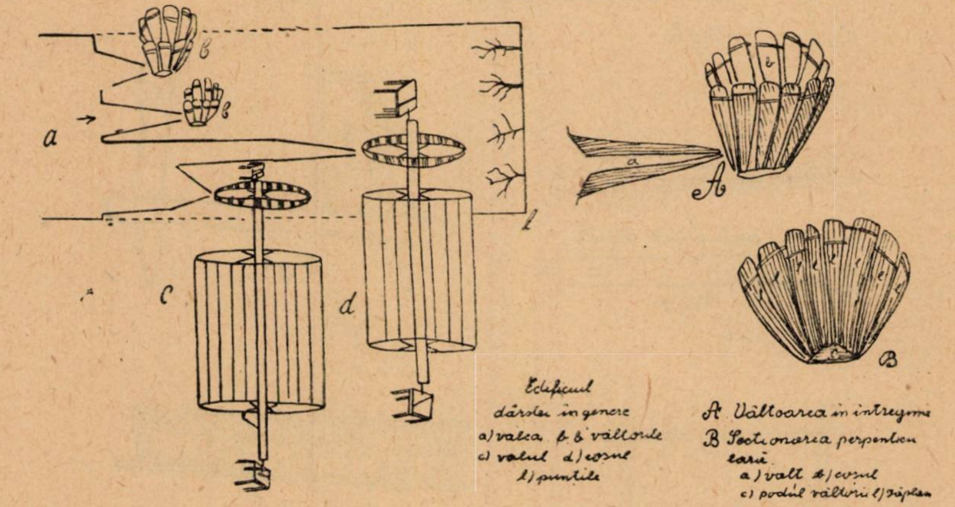

a
b
b
c
d
l
A
B
Edeficiul
dârstei in genere
a) valca b. b' vâltorile
c) valul d) coşul
l) puntile
A Vâltoarea in intregime
B Sectionarea perpendiculară.
a) valt b) coşul
c) podul vâltorii l) şiplea

Fig. II. — Copie după două desene din pachetul de mss. etnografice Andrei Bîrseanu.

Pl. I ,,Edificiul dîrstei în genere" (cu terminologie);
Pl. II ,,Vîltoarea, întregime, secţie, cu terminologie" (2 desene);
Pl. III ,,Coşul" (un desen cu terminologie);
Pl. IV ,,Resboiul de ţesut straie" (un desen cu terminologie).

Datele prezentate au drept scop să aducă la cunoştinţa cercetătorilor de specialitate unele din preocupările de interes etnografic ale înaintaşilor noştri, care prin conţinutul lor vor putea ajuta în special pe cei ce vor elabora cîndva o lucrare privitoare la istoricul etnografiei noastre.

*N. AL. MIRONESCU* şi *R. O. MAIER*

## DOUĂ LUCRĂRI MAGHIARE PRIVIND STUDIUL DANSULUI POPULAR

Coregrafii maghiari se preocupă intens de problemele legate de aspectul metodologic în studierea dansului popular.

Rezultatele la care au ajuns se înscriu pe linia clasificării topologice a dansurilor, pornind de la analiza lor structurală şi de la determinarea tipurilor de motive.

În acest sens György Martin şi Ernö Pesovár au publicat, în *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, două lucrări: *Analiza structurală a dansurilor populare maghiare* (vol. X, fasc. 1–2, 1961) şi *Determinarea tipurilor de motive în folcloristica dansului* (vol. XII, fasc. 3–4, 1963).

Referindu-se la analiza structurală a dansului, autorii o consideră ca un component de bază al analizei morfologice şi ca una din cele mai cuprinzătoare principii de sistematizare în studiul ştiinţific al dansului. Studiul proprietăţilor structurale ale unei opere de artă are de asemenea o deosebită importanţă estetică deoarece asigură o privire analitică asupra procesului de creaţie.

Pornind de la un material faptic bogat, înregistrat cu ajutorul filmului, sprijinindu-se pe unele rezultate ale cercetărilor de specialitate din alte domenii ale folcloristicii, autorii realizează o primă şi interesantă încercare metodologică în problema analizei structurale şi clasificarea sistematică a dansurilor maghiare.

O condiţie preliminară a analizei structurale este determinarea unităţilor de mişcare ce compun un dans. Aceste unităţi de mişcare sînt grupate în două mari categorii: unităţi minore (mici) şi unităţi majore (mari). Definirea lor este făcută atît din punct de vedere al construcţiei cît şi funcţional. Cele mai importante unităţi mici de mişcare sînt: elementul cinetic, motivul fracţional şi motivul. Alături de acestea se structurează şi alte unităţi mai puţin închegate şi anume: grupul cinetic, secvenţa cinetică şi aşa-numitul ,,mănunchi" cinetic.

Determinarea unităţilor mari nu poate fi făcută independent de studierea relaţiei între muzică şi dans. În această problemă autorii consideră ca factori determinanţi: tempoul muzical, melodia şi acompaniamentul ritmic, elemente ce determină în mod esenţial valorile principale în ritmul mişcărilor, adică cea mai scurtă şi cea mai lungă durată a elementelor cinetice. Pentru determinarea calitativă a coincidenţelor între unităţile muzicale şi coregrafice se studiază în primul rînd diferitele forme de cadenţe ce separă unităţile mari din dans. (Cadenţe complete, semicadenţe, pseudocadenţe, cezura şi cadenţa sugerată.) Unităţile mari ale dansului sînt considerate: secvenţa de motive, corespunzătoare liniei melodice, secţiunea şi mişcarea coregrafică.

În continuare studiul abordează problema reprezentării structurii dansului. Această reprezentare se realizează pe baza formulei structurale. Considerînd structura unităţilor muzicale mai puţin variabilă decît a celor coregrafice, formula, sprijinindu-se în primul rînd pe unităţile muzicale, va ilustra corelaţia între dans şi muzică. Acest procedeu nu şterge însă aspectele structurale tipice ale dansului, care sînt independente de muzică.

Ultimul capitol al lucrării aduce o serie de consideraţii interesante referitoare la conturarea unor tipuri structurale. Astfel, în ceea ce priveşte legătura între dans şi muzică autorii se referă în mod special la coincidenţa unităţilor coregrafice şi muzicale determinată de cadenţe, semicadenţe şi cezuri. În acest caz pot fi găsite următoarele trei tipuri structurale:

1. dansuri cu cadenţă stabilă, fixă, realizînd o suprapunere coincidentă a unităţilor;
2. dansuri cu cadenţă instabilă, fluctuantă, în care limitele unităţilor muzicale şi coregrafice coincid în mod neregulat;
3. dansuri cu cadenţă nesigură (incertă), cazuri în care unităţile coregrafice intersectează unităţile muzicale.

Referindu-se la raportul între diferitele unităţi în funcţie de elementele cinetice pe care le conţin, secţiunile şi secvenţele de motive sînt repetări regulate sau neregulate, uniforme ori diferite. Din punctul de vedere al concluziilor ce delimitează secţiunile şi secvenţele, acestea pot fi: deschise sau închise.

Ultimul criteriu de constituire al unui tip structural îl formează conţinutul plastic al unităţilor mari muzicale (secţiunea, perioada). Referirile în acest caz se fac la conţinutul de mişcare al liniilor melodice şi anume:

— linii melodice uniforme, în care conţinutul de mişcare are un caracter repetitiv (a a a a);
— linii melodice biforme, care pot fi atît repetitive (a a b b ) cît şi alternative (a b a b);
— linii melodice triforme repetitive (a a b c) sau alternative (a b c b).

— ultimul tip în această categorie îl constituie liniile muzicale multiforme care pot avea un conţinut de mişcare diferit (a b c d).

Un factor deosebit de important în conturarea tipurilor structurale îl constituie cantitatea şi calitatea unităţilor mici, adică a materialului din care este constituit dansul. În acest sens se poate vorbi de bogăţia sau sărăcia, complexitatea sau simplitatea motivelor unui dans. În încheierea lucrării, autorii ating problema formei fixe şi libere a desfăşurării dansului popular.

Acest studiu asupra analizei structurale a dansurilor maghiare este completat cu un material de jocuri exemplificator, transcris kinetografic.

★

Una din caracteristicile care diferenţiază folclorul coregrafic maghiar de cel romînesc este construcţia motivică a dansurilor şi forma lor în general liberă. De aceea, în cadrul celei de a doua lucrări, autorii consideră caracteristicile structurale insuficient de elocvente pentru determinarea tipurilor, întrucît ele pot varia chiar în limitele unuia şi aceluiaşi tip de dans. Factorii constitutivi constanţi ai unui tip de dans sînt motivele care, privite în totalitatea lor, determină trăsăturile caracteristice ale tipului respectiv. Pornind de la această premisă, în studiul intitulat: *Determinarea tipurilor de motive în folcloristica dansului*, autorii încearcă să contureze principiile care să ducă la gruparea motivelor într-un catalog de motive.

În desfăşurarea dansului, motivele constitutive au funcţiuni diferite. În raport cu importanţa pe care o au în conturarea structurii jocului se pot deosebi motive: predominante, subordonate şi sporadice.

Problema centrală a clasificării tipologice a motivelor o constituie găsirea unor principii general valabile. Astfel, s-a dovedit că principiile mişcării, dinamicii, ritmicii sau plasticii, luate în mod izolat, nu pot forma criteriul unei clasificări. Autorii ajung la concluzia, deosebit de interesantă, că determinant în construcţia motivelor este principiul alternării succesive a sprijinului corpului, principiu făcînd parte tot din plastica mişcării (sprijinind corpul pe laba piciorului, aceasta a fost denumită suport).

Clasificînd suporturile posibile în jocul popular, ele au fost grupate în trei categorii mari:

1. suport repetat, indicat cu cifra 1;
2. suport schimbat, indicat cu cifra 2;
3. suport dublu, indicat cu cifra 3.

În analizarea structurii de suport a motivelor, autorii, în această etapă a cercetărilor, consideră motivul ca o unitate independentă, izolată de desfăşurarea jocului. Acest lucru ni se pare greşit, în special atunci cînd este vorba de motive simple, care nu au individualitate decît prin repetare.

În afara indexului de suporturi, alt factor de clasificare a motivelor este ritmul. Se ia în considerare însă numai ritmul de suport (al paşilor care susţin greutatea corpului) şi nu ritmul complex reieşit din bătaia palmelor, mişcări ale piciorului oscilant etc.

În continuare, autorii realizează, spre a da un exemplu practic, catalogul tipurilor de motive în cadrul unui tip de dans maghiar, denumit *Dansul sărit*. În totalitate au fost determinate 27 de tipuri de motive, pornind de la cele mai simple la cele mai complexe cuprinzînd 235 de variante.

În concluzie se arată că clasificarea motivelor din ,,Dansul sărit" a fost făcută după următoarele criterii:

— durata motivelor
— numărul şi ritmul suporturilor într-un motiv
— structura suporturilor

— nucleul (baza) suporturilor
— calitatea compoziţiei motivelor.

Bineînţeles că în cadrul tipurilor se conturează un număr mai mare sau mai mic de subtipuri de motive pentru a căror determinare au fost luaţi în considerare următorii factori :

— diferenţele ritmice
— modificarea succesiunii suporturilor
— succesiunea motivelor componente
— schimbările în structura motivului
— pasivitatea sau activitatea piciorului oscilant.

Autorii subliniază de asemenea că importanţa acestor factori generatori de subtipuri nu este egală în cadrul tuturor tipurilor de motive determinate, ele acţionînd diferit de la un tip la celălalt.

În încheierea studiului se aminteşte că, pe lîngă tendinţa de diferenţiere a tipurilor de motive, acţionează şi tendinţa contrarie de integrare, pe baza căreia, potrivit legilor generale care determină relaţiile între motive, acestea să poată fi grupate în unităţi largi, cum ar fi de exemplu familia de motive.

Considerăm ambele lucrări prezentate deosebit de importante pentru studiul jocului popular în general, rămînînd ca cercetările ulterioare, analiza aprofundată a unui material cît mai vast, să întărească constatările actuale sau să modifice pe cele mai puţin sigure.

*ANCA GIURCHESCU*

---

## В. М. СИДЕЛЬНИКОВ, *РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ 1735 — 1945 гг.* Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1962. 169[—171] p.

În Editura Academiei de Ştiinţe a URSS a apărut în febr. 1962, sub auspiciile Institutului de literatură universală „A. M. Gorki", unul din cele mai necesare instrumente de cercetare în domeniul folcloristicii ruse şi sovietice, bibliografia tematică asupra cîntecului popular, redactată de cunoscutul şi reputatul cercetător Viktor Mihailovici Sidelnikov.

Lucrarea, după cum mărturiseşte însuşi alcătuitorul ei, nu intenţionează să fie exhaustivă, nici măcar în limitele genului folcloric la care se referă, ci urmăreşte să servească doar ca ghid bibliografic provizoriu. Cum însă pentru perioada 1735—1945 nu există un alt instrument de documentare asupra creaţiei poetice populare ruse şi sovietice, utilitatea prezentului indice depăşeşte cu mult semnificaţia sa tehnică.

Indicele bibliografic, după cum se arată şi în titlu, cuprinde o perioadă foarte lungă, pentru studii şi articole diverse de la 1735—1945, iar pentru culegeri de cîntece populare ruse şi sovietice de la 1757—1945. Cu toate că nu se poate vorbi de o continuitate cronologică perfectă a muncii de culegere sau studiere (de pildă, de-a lungul perioadei, nu sînt reprezentaţi la culegeri 28 de ani, iar la studii şi articole 85), lucrarea reuşeşte să scoată în evidenţă amplitudinea interesului pentru cîntecul popular, să determine evoluţia istorică şi direcţiile de dezvoltare ale acestei preocupări. Simpla foiletare a lucrării poate servi la desprinderea unor importante observaţii privind succesiunea fazelor de culegere şi studiere, precum şi conţinutul ideologic şi ştiinţific al acestora, după cum oglindesc sarcinile şi perspectivele concret-istorice ale diverselor epoci din cultura rusă şi sovietică.

Într-o scurtă introducere (p. 3—4), autorul dă lămuriri asupra conţinutului general al lucrării, al scopului şi limitelor sale ştiinţifice, arată clasificarea adoptată şi discută metodele tehnice folosite. Aflăm astfel că lucrarea se împarte în două capitole: primul cuprinzînd textele şi melodiile cîntecelor populare, cel de-al doilea, ceea ce s-a scris despre cîntecul popular rus şi sovietic. În primul (p. 5—76), intră cele mai cunoscute culegeri complexe de folclor cuprinzînd şi cîntece populare, diverse culegeri monografice sau antologice de cîntece, cîntece apărute în diverse reviste, almanahuri, antologii, reviste şi diverse culegeri care din punct de vedere tematic nu cuprind numai folclor. De asemenea, în lucrare sînt incluse şi unele caiete de cîntece care prin titlul lor s-ar părea că nu cuprind materiale de folclor. Aceste titluri au fost date de alcătuitorii caietelor respective, fie din motive comerciale, fie pentru a evita rigorile cenzurii ţariste. În aceste caiete, care formau o mare parte din literatura de colportaj a vremii, alături de romanţe sau de cîntece cu conţinut progresist ori revoluţionar scrise de cunoscuţi poeţi ruşi ca Puşkin, Nikitin, Nekrasov, s-au publicat şi textele autentice ale unor cîntece populare (rituale, de joc, istorice etc.). Este ceea ce s-a întîmplat şi la noi cu acele ediţii de masă, cuprinzînd texte de romanţe, de şlagăre şi de revistă (ca *Micul dor*, *Dorul şi amorul*, *Dorul olteanului* etc.), dar care adeseori cuprindeau şi cîntece populare, mai ales haiduceşti, pentru a-şi asigura succesul comercial în masele cele mai largi ale poporului.

În cel de-al doilea capitol al lucrării (p. 77—155) se cuprind cercetările monografice asupra cîntecului popular rus în problema poeticii, tematicii etc.; articole, însemnări şi observaţii asupra cîntecului popular făcute de scriitori, compozitori, interpreţi şi alţii care se găsesc în corespondenţa şi chiar memoriile acestora. Sînt, desigur, menţionate ideile reprezentanţilor tuturor şcolilor şi curentelor care s-au manifestat în această perioadă în literatura, folcloristica şi etnografia rusă. Nu s-a ţinut cont de orientarea ideologică a acestor şcoli şi curente, bibliografiindu-se absolut întregul material, acest aspect al problemei urmînd a forma obiectul cercetărilor ulterioare ale specialiştilor în istoria folcloristicii ruse, dar s-a subliniat principial necesitatea preluării critice a multor dintre aceste materiale. V. M. Sidelnicov explică însă de ce a fost necesară includerea în bibliografie şi a acestor materiale: adeseori ele conţin un material valoros neîntîlnit aiurea, multe şi importante date faptice, exemple de cîntece, informaţii diverse despre cîntece, interpreţi şi despre probleme referitoare la repertoriu, execuţie, viaţa concretă a cîntecului popular rus.

Atît în cadrul primului, cît şi al celui de-al doilea capitol, titlurile de lucrări sînt dispuse în ordine cronologică, iar în cuprinsul fiecărui an sînt aranjate alfabetic. În cazul cînd din titlu nu reiese exact conţinutul lucrării, sau atunci cînd e vorba de culegeri complexe ori de studii cu conţinut mai larg decît însăşi tematica lucrării, autorul s-a simţit obligat să determine cu precizie materialul respectiv printr-un scurt comentariu. Peste tot se indică recenziile, consemnîndu-se astfel şi ecoul celor mai de seamă lucrări în presa vremii şi în conştiinţa celor mai de seamă reprezentanţi ai culturii ruse şi sovietice.

Lucrarea se încheie cu un indice de nume (p. 156—170) care impresionează prin bogăţia sa (aproape 1500 de culegători, cercetători, prelucrători şi oameni de cultură interesaţi în problemele de folclor) şi vorbeşte despre amploarea efortului ştiinţific susţinut de-a lungul celor 188, respectiv 210 ani, reprezentaţi în bibliografie. Trimiterile indicelui se fac la pagină, întrucît bibliografia nu este numerotată, ceea ce din păcate îngreunează folosirea practică şi rapidă a lucrării.

Lucrarea lui V. M. Sidelnikov nu este importantă numai pentru că oferă posibilitatea de a desprinde liniile mari de formare şi evoluţie a folcloristicii sovietice, pe baza învăţăturii marxist-leniniste ci şi pentrucă arată dezvoltarea şi valorificarea pe un plan superior a tradiţiilor progresiste ale folcloristicii ruse prerevoluţionare.

Dacă urmărim, de pildă, lucrările de folclor şi de folcloristică dintre cele două războaie imperialiste, observăm că direcţia principală în activitatea de culegere s-a fixat pe linia valorificării cîntecului revoluţionar, cîntecului de război (fie cele imperialiste, fie războiul civil), sau cîntecului colhoznic, respectiv cîntecului nou, oglindind toată complexitatea epocii sovietice. În preferinţa acordată uneia sau alteia dintre aceste categorii de cîntece, recunoaştem strînsa legătură cu sarcinile imediate, politico-sociale, ale construcţiei statului sovietic. Cît priveşte cîntecul tradiţional, atenţia cercetătorilor a mers în direcţia descoperirii şi valorificării tradiţiilor de luptă pentru libertate ale poporului oglindite în cîntecul popular (cîntecele legate de răscoalele lui Stenka Razin sau Pugaciov, de ex.), în direcţia depistării elementelor spontan antireligioase şi antiecleziastice din cîntecul popular şi în direcţia colecţionării cîntecelor muncitoreşti prerevoluţionare. În perioada „Marelui Război Pentru Apărarea Patriei" s-au cules cîntece populare care eternizează memoria unor mari conducători de oşti ruşi ca Suvorov sau Kutuzov.

În ceea ce priveşte studiile şi cercetările sovietice asupra cîntecului popular, menţionăm următoarele linii de dezvoltare, aşa cum se desprind din simpla foiletare a bibliografiei. În problemele de generalităţi teoretice, cercetătorii sovietici s-au ocupat de problema genezei, tematicii, periodizării şi, mai ales, de problema raportului dintre viaţă şi cîntecul popular; în problemele de generalităţi metodologice s-au ocupat de principiile de culegere, înregistrare mecanică şi transcriere a cîntecului popular ca text şi ca melodie, întocmind manuale şi programe de culegere şi fixînd metodologia analizelor muzicale ale cîntecului popular. S-au ocupat şi de probleme de compoziţie, studiind poetica versului popular rus, structura sa metrică şi ritmică, limbajul muzical al cîntecului. Mai clare reies direcţiile de cercetare din analizarea tematicii de studiu abordată în diversele cercetări. Astfel, majoritatea studiilor au fost axate pe marile probleme puse de construcţia socialistă: cîntecul popular despre pace şi despre război, despre muncă, despre fabrică şi uzină, despre armata roşie; folclorul muncitoresc, al revoluţiei, al partizanilor, folclorul de front, folclorul colhoznic. Genul de predilecţie a fost „ceastuşka", ce poate fi considerat ca specific pentru epoca sovietică, oglindind cele mai variate aspecte ale vieţii şi avînd o funcţie politică şi ideologică mobilizatoare.

O atenţie specială s-a acordat, în toată această perioadă, cercetării fie a părerilor unor mari poeţi şi scriitori (Dostoievski, Ostrovski, Nekrasov, Puşkin, Gorki, Maiakovski, Gogol, Cernîşevski, Lermontov, Şolohov), muzicieni (Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Procofiev) sau oameni politici („decembriştii", Kirov, dar mai cu seamă părerile lui V. I. Lenin despre cîntecul popular şi în special despre cîntecul mineresc), despre cîntecul popular rus şi sovietic, fie modului cum au preluat moştenirea folclorică înaintată şi au revalorificat-o în opera lor, scoţîndu-se astfel în lumină baza populară a culturii ruse şi sovietice.

În felul acesta, lucrarea lui V. M. Sidelnikov este instructivă. Cum arătam la început, bibliografia de faţă depăşeşte cu mult semnificaţia sa tehnică, fiind una din cele mai de seamă realizări ale folcloristicii sovietice şi ale şcolii sovietice de documentare şi informare ştiinţifică.

*ADRIAN FOCHI*

Revista de etnografie şi folclor publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica de *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

## *NOTĂ CĂTRE AUTORI*

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie : str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti.

XF 1172

## LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni**, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 561 p., + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume“ şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric-critic**, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 144 p., 2,60 lei

Rev. etn. folc. T. 9, nr. 3 p. 211—318 Bucureşti, 1964

I. P. I. c. 1500 |43.407| **Lei 12. —**

XF 1172
200150
218
1457

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE
# ȘI FOLCLOR

1965 APR 2-8

Tomul 9 BUCUREȘTI Nr. 4—5

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție*.

Prețul unui abonament anual este de 72 lei.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, căsuța poștală 134—135, București, R. P. Romînă, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al Revistei de etnografie și folclor.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

55218

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 9 1964 Nr. 4—5

## SUMAR

### STUDII

Pag.

* * * Etnografia şi folcloristica romînă în anii de după Eliberare . 321
NICOLAE RĂDULESCU, Creaţia de cîntece noi a unei artiste populare : Gheorghiţa Ristea . . . . . . . . . . . . 335
MARIANA KAHANE, Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 387
ROMULUS VULCĂNESCU, Figurarea mîinii în ornamentica populară romînă (II) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 413

### MATERIALE

ALEXANDRU I. AMZULESCU, Cîntecul nou la locuri de muncă 451
RADU OCTAVIAN MAIER, Un centru de ceramică ţărănească din Moldova . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 473

### NOTE ŞI RECENZII

LUCIA MUREŞANU, Problema definiţiei folclorului muncitoresc . 481
EUGENIA CERNEA, Din problemele de cercetare a folclorului muncitoresc . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 497
IOSIF HERŢEA, Şuieraşul de cucută . . . . . . . . . . . . . 503
EMANUELA BALACI, Cîteva observaţii asupra stilului în jocul popular romînesc. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 509
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Poetica folclorului . . . . 515
EMILIA COMIŞEL, Romeo Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti* . . . . . . . . . . . . . . . . . 519

Rev. etn. folc. t. 9, nr. 4–5 p. 319–524 Bucureşti, 1964.

# REVIEW
# OF
# ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 9 1964 Nº 4—5

## CONTENTS

### STUDIES

Page

* * * Rumanian Ethnography and Folklore research in the years of people's power . . . . . . . . . . . . . . . . . 321
NICOLAE RĂDULESCU, A folk-singer's new production of songs 335
MARIANA KAHANE, The prepentatonic basis of the melodies in Sub-Carpathian Oltenia . . . . . . . . . . . . . . . . 387
ROMULUS VULCĂNESCU, Representation of the hand in Rumanian folk ornamental art . . . . . . . . . . . . . . . . 413

### MATERIALS

ALEXANDRU I. AMZULESCU, New songs at the place of work 451
RADU OCTAVIAN MAIER, A Moldavian centre of folk pottery 473

### NOTES AND REVIEWS

LUCIA MUREŞANU, The problem of the definition of workers' folklore . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 481
EUGENIA CERNEA, Some problems related to the research of workers' folklore . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 497
IOSIF HERŢEA, The hemlock-made whistle . . . . . . . . . 503
EMANUELA BALACI, Some remarks on the style of Rumanian folk dance . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 509
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, The poetry of folklore . . . 515
EMILIA COMIŞEL, Romeo Ghircoiaşiu, *Contribution to a history of Rumanian music* . . . . . . . . . . . . 519

# ETNOGRAFIA ŞI FOLCLORISTICA ROMÎNĂ ÎN ANII DE DUPĂ ELIBERARE

Împlinirea a două decenii de la istoricul eveniment al Eliberării patriei noastre constituie un prilej de trecere în revistă a realizărilor obţinute pînă acum în toate domeniile de activitate. În acest an, cînd în faţa noastră stau atît bilanţul muncii pe care am depus-o cît şi perspectivele muncii ce trebuie efectuată, apare mai clar decît oricînd faptul că succesele hotărîtoare pe care le-a obţinut în acest răstimp poporul nostru pe tot frontul construcţiei socialiste au fost posibile datorită conducerii lui de către clasa muncitoare, în frunte cu Partidul Muncitoresc Romîn.

În anii de după Eliberare, cercetarea ştiinţifică, în condiţiile revoluţiei culturale, a cunoscut, în ansamblul ei, la fel ca întreaga noastră cultură nouă, socialistă, o dezvoltare ascendentă neîntreruptă.

Alta a fost situaţia cercetărilor de cultură populară înainte de 23 August 1944. Statul burghez care a manifestat indiferenţă faţă de tendinţele progresiste din ştiinţă şi artă, a frînat dezvoltarea cercetării ştiinţifice, obligînd-o să lupte cu interminabile greutăţi materiale şi morale.

Trebuie menţionat însă că, în pofida acestei situaţii, a existat şi în trecut, datorită abnegaţiei unor oameni de cultură şi ştiinţă, un interes permanent pentru cercetarea culturii poporului nostru.

De la începuturile ştiinţei romîneşti se înscrie, în paginile celor mai de seamă cărturari, datorită bogăţiei şi autenticităţii culturii populare romîneşti, cît şi dragostei lor pentru popor, preocuparea pentru felul de trai şi forma de cultură a poporului romîn. Cronicari ca Miron Costin şi Ion Neculce, învăţaţi ca Dimitrie Cantemir şi Nicolae Golescu descriu cu multă însufleţire aspecte din cultura materială şi spirituală a poporului nostru. Această tradiţie de cercetare a fost continuată şi dezvoltată, de-a lungul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, impunîndu-se în ansamblul culturii romîneşti prin : A. Russo, N. Bălcescu, B. P. Hasdeu, T. Burada, S. Fl. Marian, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, Pamfile, I. Vulcan, A. Gorovei, N. Iorga ş.a. În acelaşi timp, mari creatori ca : A. Pann, V. Alecsandri, I. Creangă, M. Eminescu, P. Ispirescu, C. Porumbescu, G. Enescu, C. Brîncuşi au văzut în operele poporului un

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4–5, p. 321–334. Bucureşti, 1964

model de frumuseţe şi măiestrie artistică, folosindu-le ca izvoare de inspiraţie.

În general, cercetările de etnografie şi folclor dinainte de Eliberare s-au desfăşurat multă vreme izolat, prin străduinţele personale ale acestor culegători harnici. Activitatea de culegere a fost în trecut una din formele cele mai răspîndite de manifestare a interesului pentru cultura populară. Culegerile de atunci alcătuiesc un material documentar extrem de bogat şi unic în felul lui, util studiilor de istorie a culturii populare romîne.

O altă caracteristică esenţială a cercetărilor de cultură populară înainte de Eliberare este efectuarea lor în cadrul restrîns al unor discipline ştiinţifice înrudite prin obiectul şi metodele lor de investigaţie, discipline care urmăreau alte obiective decît cele ale etnografiei şi folclorului. Printre aceste discipline îşi disputau întîietatea filologia, geografia şi sociologia. Dezvoltarea cercetărilor de etnografie şi folclor, în cadrul şi sub tutela acestor discipline nu a fost lipsită de importanţă ; ea a trebuit să plătească însă tribut filozofiei idealiste şi să manifeste deficienţe teoretice şi metodologice în interpretarea faptelor de cultură.

În ansamblul lor, filologii romîni, începînd de la B. P. Hasdeu şi pînă la Ovid Densusianu şi Aurel Candrea, au pus accentul pe studiul terminologiei de bază a fenomenului etnografic şi folcloric. Filologii şi lingviştii sînt cei care au ridicat şi dezbătut problema definiţiei obiectului şi relaţiilor etnografiei cu etnologia şi folclorul. La dispută au participat pe rînd B. P. Hasdeu, Gr. Tocilescu, Lazăr Şăineanu, Ovid Densusianu şi alţii, care au susţinut primatul unei ştiinţe faţă de celelalte. Toate aceste dispute ştiinţifice, începute în secolul al XIX-lea, au continuat şi în secolul al XX-lea, pînă la Eliberare. În pofida unor erori ideologice, explicabile în acea vreme, ele au adus precizări în problema lexicului etnografic şi folcloric şi a clarificării interferenţelor între aceste discipline. Filologilor şi lingviştilor li se datoresc multe lucrări de etnografie şi folclor publicate în revistele timpului şi în colecţia editată de vechea Academie Romînă, *Din viaţa poporului romîn*, materiale ce prezintă o deosebită valoare informativ-documentară.

Tot în această vreme, în cadrul şcolii geografice de la Bucureşti (Sim. Mehedinţi) şi Cluj (G. Vîlsan) geografii au considerat etnografia şi uneori chiar folclorul, ca ştiinţe ale culturii populare auxiliare geografiei. Îndeosebi etnografia a fost concepută cînd ca o antropogeografie (Sim. Mehedinţi), cînd ca o geografie a culturii materiale şi spirituale (G. Vîlsan). În prima interpretare, fenomenul etnografic, ca şi cel folcloric, era determinat exclusiv geografic, în a doua redus numai la condiţiile geografice ale cercetării. Cu toate exagerările şi erorile de orientare, acest mod de a pune şi rezolva problema etnografiei şi a folclorului în cadrul geografiei, printre altele, a contribuit la o încadrare mai realistă a fenomenelor cercetate şi a dus totodată în tratarea problemelor de cultură populară, la o mai adîncă diferenţiere a etnografiei de folclor, îndrumînd etnografia mai mult spre cercetarea culturii materiale. În ,,Buletinul de geografie'' s-au publicat în această perioadă numeroase articole de etnografie asupra aşezărilor, construcţiilor săteşti, ocupaţiilor de bază (agricultură, păstorit, pescuit etc.), asupra drumurilor de transhumanţă, a căilor de negoţ etc.

O contribuţie în plus a adus în studiul etnografiei şi folclorului şcoala sociologică de la Bucureşti (D. Gusti). Sociologii romîni încadraţi în această şcoală au întreprins cercetări complexe asupra culturii populare. Cercetările etnografice de cultură materială şi spirituală au fost practic implicate şi dezvoltate în cercetarea sociologică. Ca ştiinţă particulară socială, etnografia studia cultura rurală romînă. Cercetarea complexă, de teren, a fenomenului social-cultural, pornea atunci de la datele furnizate mai ales de demografie, etnografie şi folclor. În această privinţă trebuie amintite acele lucrări apărute în publicaţiile şcolii sociologice ,,Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială'', ,,Sociologia romînească'' şi colecţia de monografii intitulată ,,Biblioteca de sociologie'', care aduc în unele din aspectele lor o contribuţie metodică şi tematică în etnografie şi folclor. Mai importante pentru dezvoltarea etnografiei şi folclorului romînesc sînt lucrările lui H. H. Stahl, T. Herseni, Lucia Apolzan, Ştefania Golopenţia, C. Brăiloiu ş.a.

Dezvoltarea etnografiei şi foclorului în cadrul sociologiei a dus la un anumit specific de cercetare datorită aplicării metodei monografice. Etnografia şi foclorul au fost scoase din izolarea şi descriptivismul lor general, în care îşi fărîmiţau energiile, obiectul lor a început să fie pus în relaţie cu ansamblul vieţii sociale şi în corelaţie cu studiul celorlalte ştiinţe sociale ale culturii. Datorită lui D. Gusti se înfiinţează în 1936 muzeul etnografic în aer liber ,,Muzeul satului'', instituţie culturală de tip skasen care a luat o dezvoltare muzeistică excepţională în anii puterii populare.

Spre deosebire de aceste cercetări de etnografie şi folclor, încadrate şi dependente de alte discipline ştiinţifice, încep în această perioadă să se dezvolte tendinţe tot mai accentuate de emancipare ale etnografiei şi folclorului ca ştiinţe social-istorice. La aceasta a contribuit, în bună parte, şcoala etnografică de la Cluj (G. Vîlsan şi R. Vuia). Promotorii acestei şcoli au dezvoltat o metodologie proprie despre studiul culturii populare, insistînd asupra legăturilor intrinsece ale etnografiei cu folclorul. R. Vuia, îndeosebi, a profesat în cadrul catedrei de etnografie şi folclor de la Universitatea din Cluj integrarea acestor două discipline într-una singură, punînd accentul pe necesitatea caracterului unitar al cercetării care trebuie să reflecte unitatea esenţială a culturii săteşti. Pentru acţiunea ,,de cunoaştere'' şi ,,de salvare'' a acestei culturi săteşti, considerate în general arhaice, s-au întreprins campanii speciale de teren în zonele istorico-etnografice ca Ţara Haţegului, Munţii Apuseni, Maramureş. Se iau acum măsuri de depozitare a materialului etnografic prin înfiinţarea în 1922 a ,,Muzeului etnografic al Transilvaniei'' din Cluj, cu două secţii, una în pavilioane şi alta în aer liber şi se alcătuieşte o ,,arhivă documentară'' de material folcloric, fotografic şi de desene, încă nevalorificată în studiile de etnografie regională transilvăneană. Pentru publicarea problemelor de muzeografie se crează un ,,Anuar'' al muzeului, care se menţine în publicistica de specialitate ca organ de informare ştiinţifică documentară, pînă în zilele noastre. Tot în cadrul şcolii etnografice de la Cluj, ia fiinţă în 1940 ,,Cercul de studii etnografice'' pentru discutarea problemelor ridicate de cercetarea ştiinţifică a culturii populare şi popularizarea rezultatelor acestei cercetări. Cu toată tendinţa de unificare a etnografiei cu folclorul manifestată de şcoala etnografică de la Cluj se remarcă în această vreme un început temeinic de organizare sistematică a culegerilor de folclor muzical şi literar, prin înfiinţarea în 1928 a ,,Arhivei de folclor a Societăţii Compozitorilor Romîni”, condusă de C. Brăiloiu, şi în acelaşi an a ,,Arhivei fonogramice a Ministerului Artelor” de sub îndrumarea lui G. Breazul, iar doi ani mai tîrziu a ,,Arhivei de folclor” de la Cluj sub îndrumarea lui I. Muşlea.

În ansamblul lor cercetările etnografice şi folcloristice asupra culturii populare romîne întreprinse pînă la Eliberare nu au cuprins întreaga problematică ştiinţifică referitoare la cultura populară şi aspectele ei majore şi nici întregul teritoriu al ţării.

După Eliberare, cercetările de etnografie încep să fie reorganizate în cîteva unităţi ştiinţifice şi culturale cu profil propriu, dependente de Academia R.P.R. şi Comitetul de stat pentru cultură şi artă. Procesul de reorganizare sistematică, pe etape şi în sectoare de activitate începe în 1949 şi se desăvîrşeşte în 1963. În anul 1949 se creează ,,secţia de artă populară” în cadrul Institutului de istorie a artei. Cercetarea folcloristică din ţara noastră a fost reorganizată pe baze noi, prin înfiinţarea în aprilie 1949 a ,,Institutului de folclor” din Bucureşti, cu o secţie la Cluj şi puţin mai tîrziu prin înfiinţarea ,,Institutului de istorie literară şi folclor” al Academiei R.P.R., cu o ,,secţie de folclor”. În felul acesta au fost puse premisele pentru studierea temeinică a etnografiei şi folclorului romînesc, pentru cercetarea şi interpretarea în spiritul învăţăturii marxist-leniniste a faptelor şi fenomenelor de cultură populară. O dată cu aceasta etnografia şi folcloristica romînească au intrat într-o nouă etapă de dezvoltare şi au putut trece la abordarea unor probleme de cercetare esenţiale, calitativ noi. În 1951 au fost create şi alte subunităţi de cercetare etnografică în cadrul Academiei R.P.R. : ,,sectorul de artă populară“ al Secţiei de artă a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj. În 1954 s-a creat ,,sectorul de etnografie”, unitatea ştiinţifică nucleu al cercetărilor de etnografie în Academia R.P.R., care s-a dezvoltat ca ,,secţie de etnografie” pînă ce în anul 1963, prin contopirea ei cu Institutul de folclor, a dat naştere ,,Institutului de etnografie şi folclor”. Prin crearea acestui Institut un deziderat vechi al ştiinţei romîneşti s-a realizat abia în anii puterii populare. Cu toate acestea, procesul de creştere a activităţii etnografice a impus mai departe crearea încă a unui nou ,,sector de etnografie, artă populară şi folclor” pentru cercetarea sintetică şi comparativ-istorică a culturii popoarelor balcanice în cadrul ,,Institutului de studii sud-est europene”.

În această organizare complexă se oglindeşte necesitatea crescîndă şi efortul susţinut al forurilor culturale superioare de a făuri o bază ştiinţifică marxistă, etnografiei şi folcloristicei romîne, întemeiate pe principiile, ideologia şi metodologia materialismului dialectic şi istoric. Ceea ce caracterizează etnografia şi folcloristica romînească de după Eliberare este lărgirea considerabilă a orizontului ştiinţific, amploarea, diversitatea, complexitatea şi adîncimea cercetărilor, planificarea lor de perspectivă, ca şi degajarea cu claritate a unei problematici şi tematici ştiinţifice noi. Studiile şi cercetările ies acum din cadrul profesionismului şi amatorismului şi trec la considerarea faptelor şi fenomenelor de cultură populară în strînsa lor dependenţă de viaţa social-economică şi condiţionarea istorică. În această nouă etapă de dezvoltare, etnografia şi folcloristica romînească au eliminat progresiv manifestările neştiinţifice. În acelaşi timp a fost combătut pericolul vulgarizării, al interpretării mecanice şi dogmatice. O luptă perseverentă s-a dus împotriva diletantismului şi rutinei, a practicismului îngust care au constituit tendinţe ce s-au manifestat în etnografia şi folcloristica burgheză de la noi, îndeosebi în perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd ca urmare a ascuţirii luptei de clasă, lupta ideologică dintre curentul progresist şi curentele retrograde în cultură a luat forme deosebit de acute. În acelaşi timp, în spiritul principialităţii marxiste au fost duse mai departe eforturile acelor oameni de ştiinţă înaintaţi din trecut care deşi lucrînd izolat şi fără un sprijin susţinut din partea oficialităţilor burgheze au lăsat o operă etnografică şi folclorică de valoare.

Cercetătorii ştiinţifici ai culturii populare, etnografii şi folcloriştii, deşi grupaţi în mai multe institute ale Academiei R.P.R. duc acum o activitate unitară şi coordonată prin planurile de muncă ştiinţifică dirijată de forurile ştiinţifice superioare ale Academiei R.P.R. precum şi de unele organe culturale cum este Comitetul naţional de antropologie şi etnografie. Între cercetătorii diferitelor institute s-au efectuat schimburi de experienţă, investigaţii comune de teren şi s-au publicat lucrări colective, ce exprimă concret această unitate şi coordonare. Astfel, secţia de etnografie a Institutului de etnografie şi folclor împreună cu secţia de artă populară a Institutului de istorie a artei au efectuat culegeri de materiale în vederea redactării unui tratat de „Artă populară”. De asemenea, membrii secţiei au colaborat cu Centrul de cercetări antropologice al Academiei R.P.R. în vederea determinării componentelor cultural-istorice ale tipurilor antropologice din zona Pădureni şi din regiunea Oltenia, pornind de la studiul aşezărilor pastoral-agricole şi al mişcărilor de populaţie la procesul de transformare a vieţii social-culturale a grupelor de populaţie. S-au efectuat colaborări şi cu alte unităţi ştiinţifice cu profil etnografic din cadrul Comitetului pentru cultură şi artă.

Paralel cu cercetările îndrumate de Academia R.P.R., s-au întreprins cercetări asupra culturii poporului romîn şi de unele unităţi muzeistice. Printre marile muzee etnografice, în afara celor deja menţionate, trebuie amintite şi Muzeul de artă populară din Bucureşti, Muzeul etnografic al Moldovei din Iaşi, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeul regional al Banatului din Timişoara. Unele din aceste unităţi muzeistice editează şi publicaţii cu caracter periodic (anuare şi colecţii) sau cu caracter ocazional (mape, albume etc.).

În cadrul „secţiei de etnografie şi folclor” a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice, create în 1949, s-au organizat în Bucureşti şi filialele din ţară, cicluri de conferinţe asupra unor date, elemente şi aspecte etnografice şi folclorice în opera marilor creatori romîni, reflexele tematicei populare pe planul creaţiei majore.

În planul de cercetare al secţiei de etnografie a Institutului de etnografie şi folclor s-au înscris două categorii de preocupări : unele ce continuă parţial cîteva probleme tradiţionale ale etnografiei romîneşti şi altele ce au apărut în mod necesar în condiţiile noi create de felul nou de viaţă şi forma de cultură socialistă din statul nostru.

Din prima categorie de probleme fac parte studiul etnogenezei şi al istoriei culturii poporului romîn. În acest domeniu s-au elaborat lucrări care au constituit un aport etnografic la rezolvarea unor cerinţe ale istoriografiei romîneşti. Studiul *Contribuţie la formarea culturii noastre populare şi a poporului romîn* prezintă comparativ-istoric dezvoltarea ocupaţiilor de bază şi a terminologiei lor populare, demonstrînd pe această cale aportul stratificărilor lingvistice în corelaţie cu formele de cultură corespunzătoare. Demonstrarea autenticităţii şi străvechimii elementelor de cultură materială la romîni a fost completată de studiul *Formelor străvechi de adăposturi pastorale la romîni* pe baza materialelor arheologice, etnografice şi a izvoarelor literare antice şi medievale, ca şi a surselor folclorice şi lingvistice. Tipurile de adăposturi analizate pledează pentru o tehnică arhitectonică locală care relevă un aspect de cultură materială a continuităţii istorice la romîni, din vremea dacilor pînă în vremea noastră. Tot atît de importante pentru studiul etnogenezei şi a istoriei culturii populare romîne sînt şi studiile asupra ,,agriculturii istorice'' şi a *Viticulturii la romîni* care aduc noi contribuţii de fond în problema continuităţii cultural-istorice.

Însă în afara acestor probleme de ordin istoriografic, de paleoetnografie şi etnografie istorică, care răspundeau pînă nu de mult unor sarcini imediate ale etnografiei romîneşti s-au abordat paralel şi probleme referitoare la studiul formelor actuale de cultură materială. Cu această ocazie s-au alcătuit mici monografii tematice pe zone restrînse, pe regiuni sau pe întreaga ţară. În studiul ,,aşezărilor săteşti'' a început o adevărată emulaţie între secţia de etnografie şi celelalte unităţi culturale cu profil etnografic. Din această emulaţie bibliografia problemei n-a avut decît de cîştigat. S-au redactat *Aşezările şi casa rurală din partea de nord-vest a Moldovei* în care se fixează tipologia acestor produse ale culturii materiale într-o zonă considerată de tranziţie între nord-vestul şi nord-estul ţării. În *Studiul aşezărilor şi casei în R.P.R.* pe baza morfologiei etnografice s-a conchis la unitatea de concepţie arhitectonică pe întregul teritoriu al ţării. Cercetări speciale asupra arhaismului unor forme de viaţă şi cultură în spiritul determinării conţinutului istoric al acestui arhaism se reflectă în *Studiul etnografic asupra satului Nucşoara.*

Problema agriculturii la romîni a fost reluată în perspectiva şi spiritul istoriografiei etnografice noi. Prima contribuţie a scos în evidenţă structura, formele şi funcţiunea *Agriculturii de munte* în care s-a urmărit să se arate că păstoritul nu s-a dezvoltat ca ocupaţie autonomă în viaţa poporului romîn, ci interdependentă cu agricultura şi uneori chiar ca anexă a agriculturii, fapt demonstrabil prin excelenţă în zonele de munte.

Un accent deosebit s-a pus pînă nu de mult pe cercetările etnografice asupra păstoritului la romîni, care s-au efectuat, printre altele, şi în cîteva zone pastorale necercetate încă, în vederea determinării caracterelor lor specifice. În *Păstoritul în Oltenia de vest* s-a prezentat şi subliniat în literatura de specialitate romînă importanţa istorică a păstoritului sedentar (al ţăranilor liberi şi aserviţi) pentru studiul istoriei poporului romîn în perioada feudală. În *Păstoritul mocanilor bîrsani* s-a analizat pe materiale de teren şi arhivă o mare zonă de transhumanţă pastorală, urmărindu-se în timp efectele ei social-istorice.

Din seria problemelor corelate ocupaţiilor face parte şi studiul meşteşugurilor săteşti. Pentru întocmirea unor monografii tematice asupra meşteşugurilor săteşti s-au întreprins cercetări de teren în atelierele meşteşugăreşti individuale şi cooperativizate şi s-au despuiat parţial arhivele instituţiilor deţinătoare de documente referitoare la activitatea meşteşugărească din trecut. Pe baza materialelor culese s-au conceput şi s-au realizat parţial studii tematice referitoare la *Prelucrarea lemnului*, *Prelucrarea osului, pietrei şi metalelor*, *Vărăritul la romîni*, *Cojocăritul la romîni*.

Rezultatele parţiale ale cîtorva investigaţii speciale de teren au fost expuse în comunicări la sesiuni ştiinţifice (Seminarul romîno-sovietic de arheologie şi etnografie, Sesiunea Centrului de cercetări antropologice şi Sesiunea Institutului de etnografie şi folclor) în cadrul unor congrese internaţionale şi publicate în revistele de specialitate : ,,Studii şi cercetări de istoria artei'', ,,Revista de folclor'', ,,Revista de etnografie şi folclor'' etc.

Dintre problemele care au apărut în condiţiile vieţii noastre noi, în planul de cercetare ştiinţifică al secţiei de etnografie s-au înscris cu precădere de cîţiva ani probleme legate de studierea vieţii contemporane, de cercetarea felului de trai şi a culturii poporului romîn în perioada de trecere la socialism şi de desăvîrşire a socialismului. Un loc deosebit s-a acordat acum cercetărilor asupra etnografiei clasei muncitoare. Studiul felului de trai şi al culturii muncitorilor industriali în trecut, cît şi în condiţiile producţiei industriale socialiste din ţara noastră a pornit de la cercetarea centrului siderurgic şi metalurgic Reşiţa. În tematica referitoare la etnografia clasei muncitoare s-au făcut cercetări comparative în regiunea petrolieră Valea Prahovei, în regiunea auriferă Săcărîmb etc. Este prevăzută extinderea cercetărilor şi la alte vechi centre muncitoreşti, precum şi la centrele noi create de regimul democrat-popular. Primele rezultate ale acestor cercetări au fost consemnate în studiul *Locuinţele muncitorilor reşiţeni în secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea* în care se insistă asupra caracterului muncitoresc ce-l primeşte locuinţa sub impulsul noului factor, ocupaţia în fabrică, la început prin modificări funcţionale în legătură cu vechile elemente materiale constitutive ale locuinţei şi apoi prin apariţia unor elemente materiale noi (în construcţie, mobilier etc.) corespunzătoare noii situaţii. Şi în studiul *Activitatea artistică de amatori la muncitori în secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea* se subliniază prezenţa unei vieţi artistice complexe la muncitori, încadrate în activitatea muzicală, corală, teatrală şi generală a culturii artistice naţionale, totodată subordonate luptei generale ideologice şi politice revoluţionare a clasei muncitoare.

Un loc deosebit a fost acordat în planul de cercetare al secţiei de etnografie, problemei studiului transformărilor economice şi culturale în viaţa ţărănimii colectivizate în Dobrogea, Transilvania şi Moldova. S-au întreprins pentru aceasta cercetări de teren, culegeri de materiale şi redactări parțiale de studii. Un prim studiu a avut în vedere *Elemente noi în viața țăranilor colectiviști dobrogeni* în care s-a urmărit procesul de transformare social-culturală a vieții și concepției despre viață și lume a țărănimii colectivizate, pornindu-se de la schimbarea regimului de muncă, a regimului alimentar, a tipului de locuință și mobilier, a portului popular. Pe lîngă această problematică specială de etnografie tradițională și contemporană au intrat în preocuparea de viitor a secției de etnografie și probleme de ordin strict teoretic, inclusiv metodologice și de culturalizare. Din categoria problemelor teoretice au solicitat o atenție deosebită cele referitoare la orientarea ideologică a cercetărilor de etnografie, ca și cele referitoare la relațiile dintre etnografie și alte științe contingente, la problematica generală a etnografiei. Pentru adîncirea studiului problematicii istorice a etnografiei (al istoriei generale a etnografiei, al istoriei etnografiei marxiste, al istoriei etnografiei romînești) sînt în curs de efectuare cercetări asupra periodizării etnografice pe forme, genuri și specii de cultură populară. Fundamentarea istorică a cercetărilor de etnografie s-a efectuat paralel, pe scară mică și, în cazuri speciale, și cu despuierea fondurilor de documente a arhivelor de stat și a arhivelor muzeale. Rămîne însă ca această operație strict legată de activitatea de cercetare etnografică să fie întreprinsă, în viitor, pe scară mare și generalizat, prin acordarea unor investiții speciale și utilizarea unor arhiviști profesioniști care să despoaie materialele tuturor arhivelor de stat din țara noastră.

Țelul final al cercetărilor etnografice trebuie să urmărească prezentarea la modul cel mai general a specificului național al culturii poporului romîn definindu-l și în comparație cu cultura altor popoare vecine sau îndepărtate. În aceste condiții, studiul multilateral al fenomenelor etnografice va ajuta și la rezolvarea unor probleme practice ale construcției socialismului.

De domeniul cercetărilor speciale ține și necesitatea valorificării tradiției progresiste în etnografie prin considerarea critică, reeditarea unor opere ale etnografilor romîni de seamă și prin reluarea, în spiritul cercetărilor științifice actuale, a unor probleme de muncă ale înaintașilor mai puțin urmărite de cercetarea contemporană în ultimii ani.

Una dintre problemele majore care stau în fața secției de etnografie o prezintă difuzarea și popularizarea științei etnografice, a rezultatelor cercetării de etnografie în rîndurile oamenilor muncii pentru a cunoaște și prețui munca creatoare a poporului romîn. În 1957, Academia R.P.R. a inițiat o colecție ,,Studii de etnografie'' în care au apărut pînă în prezent două lucrări ; prima *Opincile la romîni* în care se demonstrează cu argumente istorice străvechimea și autenticitatea unor forme de ,,opinci carpatice'' și rolul pe care îl prezintă acestea în analiza celorlalte elemente conexe de port popular ; cea de a doua, *Arta populară pe valea Jiului*, descrie originea formelor și evoluția artei populare dintr-o zonă de interferențe etnografice între două mari centre de cultură populară : Țara Hațegului și Oltenia de nord.

Printre realizările secției de etnografie, din ultimii ani, o atenție deosebită merită două lucrări colective : capitolul *Romînii* scris pentru enciclopedia Popoarele lumii și *Monografia etnografică Bicaz*, concepută și redactată în trei mari părți. Partea etnografică a *Monografiei Bicaz* este o lucrare vastă, realizată de un mare ,,Colectiv de etnografie'', alcătuit în cadrul ,,Grupului de cercetări complexe Bicaz''. În ea se efectuează o analiză multilaterală a întregii problematici și metodologii etnografice romînești în lumina cercetărilor concrete noi, pe un bogat material cules într-o zonă istorico-etnografică de mici proporții. Ea este totodată și prima mare monografie etnografică realizată după Eliberare, care înfățișează toate laturile vieții și culturii din fostele sate de pe fundul lacului de acumulare al hidrocentralei ,,V. I. Lenin'' de la Bicaz. În cercetarea de teren efectuată mai mulți ani pentru strîngerea materialului ca și în dezbaterile pe marginea redactării s-a realizat un bogat schimb de experiență științifică în etnografie, s-a închegat și sudat munca întregului colectiv în spiritul concepției și metodologiei noi, s-au reluat cercetările de tip monografic, punîndu-se accentul pe caracterul lor concret, complex și realist.

O realizare importantă în activitatea secției de etnografie este introducerea sistemului generalizat de fișare a materialelor de teren, de arhive și muzee, a desenelor și fotografiilor documentare, după sistemul fișelor utilizate de folcloriști, și depozitarea fișelor în arhiva Institutului ca documente științifice devenite bun cultural public.

Tot mai necesară a devenit în ultima vreme sarcina alcătuirii unui tratat de sinteză asupra ,,Etnografiei romînești'' care să satisfacă cerințele culturale interne ale științei romînești și cererile culturale externe în domeniul informației etnografice. Pe aceeași linie a necesităților culturale este și alcătuirea urgentă a unui ,,Atlas etnografic și folcloric'' care să consemneze starea de fapt a materialului etnografic și folcloric contemporan existent încă pe teren.

O privire retrospectivă asupra a ceea ce s-a înfăptuit în folcloristica romînească în cei 20 de ani care au trecut de la Eliberarea țării, dovedește varietatea și multilateralitatea problemelor și preocupărilor care au solicitat atenția și forțele cercetătorilor Institutului de etnografie și folclor. Principalele probleme abordate pînă acum ar putea fi grupate în funcție de cîteva linii principale :

Valorificarea critică a moștenirii folcloristicii înaintate din trecut. Luînd ca bază indicațiile partidului cu privire la valorificarea tradiției progresiste a trecutului nostru cultural, lucrătorii științifici ai Institutului au întreprins cercetări de istoriografie folcloristică și muzicologică, de studiere a documentelor folclorice de arhivă, acțiuni de reconsiderare a unor figuri de culegători ai cîntecului popular din trecut. Printre lucrările consacrate acestor probleme se cuvine citată reeditarea, în notație lineară, a ,,Cîntecelor de lume'' ale lui Anton Pann — lucrare care a obținut premiul Academiei R.P.R. — ca și publicarea unor colecții alcătuite de cercetători ai folclorului nostru dinainte de 23 August, ca D. G. Kiriac, B. Bartók, N. Lighezan, T. Brediceanu.

Sarcina cea mai importantă, care a mobilizat efortul principal al lucrătorilor Institutului o reprezintă culegerea și cercetarea sistematică a folclorului actual al poporului nostru. Această sarcină a concentrat volumul cel mai mare de forțe științifice și s-a desfășurat pe numeroase planuri. A fost concepută și inițiată colecția ,,Folclorul Republicii Populare Romîne'', după un plan monografic de adîncime. În vederea realizării acestui obiectiv, s-a trecut la coordonarea eforturilor reunite ale cercetătorilor din sectoarele de folclor ale Institutului : muzică, literatură şi coregrafie populară, prin constituirea colectivelor monografice de cercetare a folclorului din mai multe regiuni ale ţării. Alături de importanta contribuţie de material pe care o aduc, monografiile, în curs de elaborare, au constituit un prilej de perfecţionare a metodei de lucru, punînd în evidenţă necesitatea îmbinării studiului diacronic cu cel sincronic şi a cercetării de teren cu cercetarea fundamentală. Lucrările monografice : Hunedoara, Clejani, Năsăud, Muscel, Moldova de Nord, Oltenia Subcarpatică — dintre care primele trei sînt încheiate — au prilejuit o amplă desfăşurare de forţe cu care s-a mers la studiul de analiză adîncită şi de concluzii ţintind esenţa fenomenelor folclorice în complexitatea, conexiunea şi specificul lor.

Pentru a pune la îndemîna maselor largi bunurile folclorice, au fost alcătuite şi tipărite sub îngrijirea Institutului o serie de antologii muzical-poetice de popularizare, cum sînt : *200 cîntece şi doine*, *Vechi cîntece de viteji*, mai multe antologii literare (printre care aceea de *Balade populare* în 3 vol., precedate de un studiu introductiv) şi coregrafice, precum şi antologii regionale (*132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, *Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor Hunedoara*).

Un alt grup de probleme este reprezentat de cercetările aprofundate asupra unui gen sau a unei specii folclorice. Astfel, cercetătorii Institutului au abordat studiul baladei atît sub aspectul ei literar cît şi sub cel muzical, studiul doinei, al jocului, al cîntecelor de copii, al basmului şi snoavei. Rezultatele şi concluziile au format obiectul unor contribuţii ştiinţifice ale cercetătorilor, publicate în „Revista de folclor", cît şi în alte reviste de specialitate din ţară şi de peste hotare.

Un rodnic principiu călăuzitor al activităţii ştiinţifice a Institutului îl constituie legătura nemijlocită a cercetării teoretice cu realitatea folclorică vie, atenţia specială acordată vieţii de astăzi şi fenomenelor de folclor contemporan. În acest cadru un loc deosebit a fost acordat cercetării folclorului nou al poporului nostru, ca şi punerii în lumină a transformărilor complexe ce au avut loc în folclorul tradiţional, ca urmare a schimbărilor radicale petrecute în modul de viaţă şi în felul de a gîndi al maselor muncitoare. Pe această linie au fost întreprinse cercetări muzicale şi literare asupra cîntecului şi poeziei populare noi (colecţia „Cîntece populare noi", 1959), asupra elementelor noi în dansul popular contemporan etc. Cercetările au scos în evidenţă faptul că folclorul nostru contemporan — unde, alături de creaţii mai vechi îndrăgite de mase, întîlnim opere create sub ochii noştri şi care reflectă viaţa nouă a poporului — constituie expresia evoluţiei fireşti a faptelor. Cîntecul nou, ca fenomen general constatat, dovedeşte că — departe de a dispărea o dată cu ridicarea nivelului de trai al poporului — folclorul îşi continuă existenţa în condiţiile vieţii lipsite de exploatare.

O altă realizare importantă a folcloristicii noastre în anii de după Eliberare a fost clarificarea, de pe poziţia filozofiei marxiste, a unor concepte fundamentale ale domeniului, cum ar fi bunăoară conceptul de folclor, privit în mod îngust de către ştiinţa idealistă. Ca urmare, s-a putut trece, pentru prima oară în folcloristica noastră, la cercetarea sistematică a folclorului altor categorii sociale decît ţărănimea, de pildă la studierea cîntecului muncitoresc revoluţionar sau a folclorului orăşenesc. Rezultatele acestor cercetări s-au concretizat, printre altele, în volumul recent apărut *Spre lumină. Culegere de cîntece revoluţionare.*

În cadrul cercetărilor de folclor muzical a fost inclusă şi problema organologiei muzicii populare. Studiile întreprinse în această direcţie au permis publicarea unui volum referitor la instrumentele muzicale ale poporului nostru, lucrare distinsă cu premiul Academiei R.P.R.

O atenţie specială a fost acordată problemei elaborării unor instrumente fundamentale de cercetare. Astfel, sectorul literar al Institutului de etnografie şi folclor a iniţiat realizarea catalogului tipologic al prozei noastre populare. Din această lucrare de amploare şi importanţă capitală, a fost încheiat pînă în prezent capitolul de basme despre animale ; în curs de elaborare se află capitolele privitoare la legendele populare, la snoave şi la basmele propriu-zise. O dată cu imaginea de ansamblu pe care o va da, ca o primă concluzie asupra prozei populare romîneşti, această lucrare va pune în circuitul studiilor internaţionale de specialitate întreg materialul de proză populară romînească cunoscut, organizat pe baza sistemului de clasificare tipologică Aarne-Thompson.

O operaţie deosebit de însemnată, în curs de efectuare la sectorul muzical, o constituie depistarea şi fişarea tuturor melodiilor populare din tipărituri. Una dintre cele mai serioase probleme ale cercetării muzicii populare, clasificarea tipologică a melodiilor, se va apropia în bună măsură de rezolvare o dată cu încheierea operaţiilor iniţiate de fişare tematică a arhivei muzicale şi de transcriere sistematică a întregului fond de înregistrări sonore muzicale aflate în colecţiile Institutului. La aceasta au contribuit atît dezbaterile care au avut loc cu privire la metoda de cercetare în folclor şi la cel mai adecvat sistem unitar de reprezentare grafică a melodiilor populare, cît şi adoptarea generalizată a unui sistem de notare relativă a muzicii populare, fapt ce constituie o realizare a sectorului muzical al Institutului.

Importanţa practică şi metodologică a tuturor acestor operaţii se detaşează şi mai bine dacă avem în vedere faptul că, raportînd această consideraţie pe plan internaţional, Institutul de etnografie şi folclor este posesorul uneia dintre cele mai bogate colecţii documentare de specialitate. Institutul are în păstrare o serie de documente culese înainte de înfiinţarea sa, la care s-au adăugat în permanenţă acelea recoltate pe baza unor extinse acţiuni de culegere, întreprinse, în diferite regiuni, zone şi localităţi din ţară, de către cercetătorii săi. În momentul de faţă, după o evaluare aproximativă, numai numărul documentelor sonore (înregistrate pe cilindri de fonograf, discuri de gramofon şi benzi de magnetofon) din arhiva Institutului se ridică la aproape 60 000 piese.

Într-o situaţie cu totul specială s-a aflat sectorul de coregrafie al Institutului, sector care la înfiinţarea sa s-a văzut pus în situaţia de a-şi crea, de la început, baza ştiinţifică necesară, întrucît o asemenea bază nu existase pînă atunci. Printr-o muncă susţinută membrii sectorului coregrafic au izbutit să facă în prezent din cercetarea dansului popular o disciplină cu o bază ştiinţifică trainică, susceptibilă de a contribui la progresul folcloristicii noastre. Elaborîndu-şi un sistem propriu de notaţie stenografică a dansului popular, sectorul coregrafic şi-a constituit în scurtă vreme o bogată arhivă de culegeri. De curînd a fost luat în studiu sistemul de notaţie kinetografică Laban-Knust, fapt care deschide perspective mai largi de afirmare pe plan internaţional a rezultatelor cercetării coregrafiei noastre populare.

O sarcină de o însemnătate esenţială pentru folcloristica noastră o reprezintă alcătuirea bibliografiei complete a folclorului romînesc, deziderat a cărui lipsă a fost de mult simţită şi pe care cercetătorii din trecut au încercat să o suplinească în parte. La realizarea acestui obiectiv fundamental nu s-a putut trece însă decît după 23 August cînd s-a pus în cadrul Institutului nostru problema realizării bibliografiei exhaustive a etnografiei şi folclorului romînesc. Din această lucrare de anvergură a fost încheiat primul volum cuprinzînd referinţe asupra materialelor apărute între anii 1800 — 1891.

La desfăşurarea în condiţii optime a muncii cercetătorilor Institutului un aport important revine asigurării bazei tehnico-materiale. Activitatea de cercetare se sprijină astăzi pe condiţii materiale mult superioare, la înălţimea nivelului general de dezvoltare a tehnicii mondiale. Modernul studio acustic al Institutului şi bogata dotare cu aparatură de înregistrare sonoră şi foto-cinematografică constituie o dovadă pentru sprijinul tehnico-material de care se bucură cercetarea ştiinţifică a folclorului în noile condiţii create în R.P.R. Înregistrarea magnetică a devenit de mult un element esenţial al muncii de culegere a muzicii şi literaturii populare, iar la sectorul coregrafic s-a generalizat în ultima vreme aplicarea sistematică a metodei de cercetare cu ajutorul înregistrării dansurilor pe peliculă cinematografică.

Una din direcţiile deosebit de importante către care s-au îndreptat studiile de folclor a fost aceea a abordării în spirit marxist a problemelor teoretice, de orientare şi metodologie generală a cercetărilor. După 23 August 1944, folcloristicii noi i-a revenit sarcina elucidării materialiste a aspectelor legate de teoria şi interpretarea generală a folclorului. Printre problemele mai însemnate care au constituit obiectul unor studii ale cercetătorilor cităm : tradiţia şi înnoirea, procesul de creaţie şi grupurile folclorice, caracterul colectiv al creaţiei populare, metoda de cercetare în folcloristică, factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare, metodologia cercetării prozei populare, substratul istoric al operei folclorice, clasificarea morfo-tipologică a jocurilor, folclorul şi problemele genezei şi istoriei poporului romîn etc.

O dezvoltare apreciabilă au cunoscut studiile de structură care formează un alt grup principal de probleme tratate de cercetătorii Institutului. Preocupările de această natură au fost îndreptate către : raportul structural dintre versul şi melodia populară, studiul structural al unor genuri, probleme de compoziţie şi stil în poezia populară tradiţională şi nouă, structura unor tipuri de joc popular, stiluri coregrafice regionale, studiul unor elemente structurale şi studii asupra evoluţiei unor stiluri muzicale etc.

Studiile de structură, îmbinate cu studiul genurilor şi cu cel regional monografic, au creat posibilitatea realizării unor lucrări cu caracter sintetic, de absolută necesitate pentru lucrătorii specialişti : contribuţia la vol. I al tratatului de *Istoria literaturii romîne*, precum şi redactarea unui *Manual de folclor romînesc* la cererea I.F.M.C.

Toate acestea au deschis drumul pentru extinderea ariei de cercetare la folclorul altor popoare, au pus problema studiilor de folclor comparat care se situează printre sarcinile de perspectivă ale Institutului. Un început în acest sens a fost făcut prin cercetarea folclorului unor minorităţi naţionale din ţara noastră.

Un rol deosebit de important în publicarea rezultatelor activităţii de cercetare revine revistei Institutului. Apărînd cu începere din anul 1956, revista a reuşit să centralizeze eforturile a numeroşi lucrători ştiinţifici, manifestîndu-se astfel ca o prezenţă vie în folcloristica noastră. Publicarea în paginile acestui organ a numeroase studii şi articole, atît ale cercetătorilor din Institut cît şi ale unor specialişti din afară şi de peste hotare, a contribuit la ridicarea prestigiului ştiinţei noastre folcloristice, la întărirea contactelor ei cu disciplinele ştiinţifice înrudite şi cu folcloristica din alte ţări.

În activitatea de popularizare şi valorificare a muzicii, literaturii şi dansului popular, ce constituie unul din obiectivele sale, Institutul de etnografie şi folclor întreţine o legătură permanentă cu instituţii culturale cum sînt : Casa centrală a creaţiei populare, Casele regionale ale creaţiei populare şi Radiodifuziunea romînă, împreună cu care a organizat diferite concursuri de creaţie pentru artiştii populari ; Institutul participă de asemenea la activitatea de îndrumare a artiştilor amatori locali, cu prilejul diferitelor manifestări cultural-artistice. În acelaşi timp, în scopul răspîndirii celor mai valoroase creaţii populare şi spre a face cunoscută activitatea ştiinţifică a folcloriştilor noştri, Institutul a organizat, în colaborare cu Radiodifuziunea, un ciclu de emisiuni „Din arhiva Institutului de etnografie şi folclor”, iar cercetătorii au susţinut, în cadrul C.R.C.S., un lectorat de folclor.

În anii de după Eliberare, folcloristica romînească a progresat cu paşi repezi, ajungînd să se impună prin realizările sale atît pe plan intern cît şi pe plan internaţional şi să contribuie în acest fel la creşterea continuă a prestigiului de care se bucură peste hotare ştiinţa şi întreaga cultură romînească. Aprecierea deosebită cîştigată de folcloristica noastră în faţa lumii ştiinţifice a făcut ca ţara noastră să fie desemnată ca gazdă a unor importante manifestări folcloristice internaţionale, cum a fost cea de a XII-a Conferinţă anuală a I.F.M.C., care a avut loc la Sinaia în 1959 şi Festivalul folcloric al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice, ţinut la Bucureşti în anul 1962. Prezenţa pe plan internaţional a folcloristicii romîneşti a fost asigurată atît prin studii şi articole ale cercetătorilor Institutului apărute peste hotare în diverse publicaţii cu profil de specialitate cît şi prin participarea efectivă la o serie de manifestări ştiinţifice internaţionale.

În ceea ce priveşte folcloristica, planul de perspectivă al Institutului a preconizat dezvoltarea cercetărilor de istoriografie comparată din care au fost abordate pînă în prezent studiul genezei şi evoluţiei muzicii populare romîneşti. Concomitent vor fi continuate şi adîncite cercetările de structură, ca şi studiile pe probleme teoretice generale care au o deosebită importanţă în etapa actuală. Pe planul cercetărilor de teren va fi extinsă şi mai mult acţiunea de culegere metodică a materialelor din zonele mai puţin cunoscute. Se prevede publicarea lucrărilor definitivate din colecţia „Folclorul R.P.R.", ca şi ducerea la bun sfîrşit a monografiilor regionale în curs de elaborare. O atenţie specială va fi acordată continuării în cele mai bune condiţii a instrumentelor fundamentale de lucru : *Bibliografia etnografiei şi folclorului romînesc*, *Catalogul tematic al muzicii populare*, *Catalogul poveştilor populare* precum şi începerea *Catalogului tematic al liricii populare şi al colindelor*. În acelaşi timp, în faţa cercetătorilor Institutului se pune problema realizării unor sarcini deosebit de importante cum sînt : *Corpusul etnografic*, *Corpusul folcloric* şi *Colecţia de studii de etnografie şi folclor*.

Realizările obţinute pînă în momentul de faţă trebuie să constituie un stimulent şi un punct de plecare pentru ducerea la bun sfîrşit a sarcinilor însemnate ce revin etnografiei şi folcloristicii, în lumina directivelor trasate de către Congresele al II-lea şi al III-lea al P.M.R. cercetării ştiinţifice din patria noastră. Studierea culturii maselor este chemată să aducă o contribuţie de seamă la cercetarea istoriei poporului nostru, la cunoaşterea vieţii lui materiale şi spirituale de-a lungul diferitelor perioade istorice şi orînduiri social-economice, la reliefarea luptei lui de veacuri împotriva exploatării, ca şi la evidenţierea transformărilor profunde care s-au petrecut în viaţa maselor în procesul istoric-revoluţionar de construire a noii orînduiri. În acelaşi timp, pe temeiul adîncirii continue a studiilor etnografice şi folcloristice, a cunoaşterii din ce în ce mai temeinice a trăsăturilor specifice proprii vieţii poporului nostru, vom putea înţelege şi preţui în adevărata ei lumină şi valoare contribuţia poporului la opera de făurire a culturii naţionale, ca şi la patrimoniul general al culturii universale.

Această prezentare sumară se referă doar la cîteva din aspectele şi problemele dezvoltării cercetărilor de etnografie şi folclor după 23 August 1944, trecînd în revistă unele din principalele realizări şi deziderate ştiinţifice ale Institutului de etnografie şi folclor. Avîntul general pe care l-a luat după Eliberarea ţării întreaga noastră cultură a cuprins, cum era firesc, şi domeniul etnografiei şi folcloristicii. Numai în anii puterii populare etnografia şi folcloristica au dobîndit locul ce li se cuvine în ansamblul vieţii ştiinţifice de la noi şi s-au putut ridica la nivelul unor discipline de o reală actualitate şi utilitate pentru popor. La baza tuturor realizărilor repurtate pînă în prezent, a tuturor succeselor, se află îndrumarea preţioasă primită din partea P.M.R., condiţiile optime pe care partidul nostru şi statul democrat-popular le-au creat pentru progresul ştiinţei şi culturii în ţara noastră. Cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor întîmpină marele eveniment al împlinirii a 20 de ani de la Eliberare cu realizări concrete şi cu dorinţa plină de elan de a continua şi dezvolta în spirit creator cuceririle obţinute pînă acum, pentru a contribui astfel la înflorirea ştiinţei şi culturii noastre noi, la procesul de desăvîrşire a construcţiei socialiste în patria noastră.

# CREAȚIA DE CÎNTECE NOI A UNEI ARTISTE POPULARE: GHEORGHIȚA RISTEA

## — Contribuție la studierea aspectului muzical al problemei —

NICOLAE RĂDULESCU
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

15—IV—1964

Cîntecul nou este unul dintre fenomenele cele mai caracteristice ale folclorului nostru contemporan. Apariția și dezvoltarea lui este strîns legată de mersul revoluției populare din țara noastră. Marile prefaceri care au transformat din temelii fața patriei au avut un răsunet profund în viața oamenilor, în conștiința lor. O dată cu schimbarea bazei social-economice a început să se schimbe și felul de a gîndi al oamenilor muncii, a început procesul făuririi noii conștiințe, socialiste. Ca element de suprastructură, folclorul se integrează în acest proces contribuind activ la înfăptuirea și desăvîrșirea lui. Noua creație artistică populară este un factor de seamă al formării conștiinței sociale noi. Cîntecele, strigăturile, poeziile noi oglindesc, în imagini proprii reflectării artistice, viața nouă, lipsită de exploatare a poporului nostru, lupta lui pentru construirea și desăvîrșirea orînduirii socialiste.

În anii puterii populare viața artistică a milioanelor de oameni ai muncii din țara noastră a luat un puternic avînt. Prin vasta operă de culturalizare a poporului, inițiată și îndrumată de partid: lichidarea analfabetismului, generalizarea învățămîntului școlar gratuit, răspîndirea cunoștințelor științifice despre lume, contactul cu cartea și cultura înaintată — gradul de cultură a maselor a atins un nivel necunoscut la noi în trecut. Prin aceasta au fost create pentru oamenii muncii premisele unei activități artistice bogate și multilaterale. Numeroși oameni ai muncii sînt antrenați și stimulați în activitatea de interpretare și creație. În fața lor sînt deschise astăzi perspective largi de afirmare. Sînt numeroase formațiile și concursurile în care artiștii populari au posibilitatea să-și desfășoare activitatea: brigăzi și echipe artistice, ansambluri de amatori și profesioniste, concursuri de interpretare și creație, emisiuni de radio

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4—5, p. 335—385, București, 1964

și televiziune, presa, colecții de folclor etc. Grija acordată de statul democrat-popular bunurilor artistice ale poporului se vădește și în existența unor instituții cum sînt Casele creației populare și Institutul de etnografie și folclor, a căror menire este strîngerea și valorificarea, respectiv culegerea și studierea creației artistice a maselor populare din țara noastră. Elanul artistic al oamenilor muncii se manifestă în prezent în forme dintre cele mai variate, care prezintă un interes deosebit pentru cercetarea folclorică. Aportul creatorilor populari la dezvoltarea culturii noastre socialiste, la îmbogățirea moștenirii tradiționale și la conturarea unor noi moduri de realizare artistică, se cere studiat și pus în lumină.

Noua creație populară este un fenomen de însemnătate actuală, cu care cercetătorul vine astăzi în contact permanent. Studierea cîntecului popular nou — parte integrantă a folclorului nostru contemporan — este indispensabilă omului nou de știință pentru ca acesta să ajungă la perspectiva cuprinzătoare, multilaterală, a realității folclorice.

În rîndul problemelor ridicate de cercetarea cîntecului nou un interes deosebit îl prezintă lămurirea aspectelor legate de latura muzicală, aspecte care privesc geneza și evoluția stilului melodic al cîntecelor noi. Plecînd de la aceste considerente vom urmări, în cele ce urmează, aspecte ale evoluției muzicale a repertoriului la o informatoare de cîntece noi. Vom face acest lucru pe baza examinării analitice-comparative a cîtorva exemple concrete, din care vom tinde apoi să desprindem unele concluzii cu caracter mai larg. Intenția care ne-a animat a fost aceea ca, prin ilustrarea unui caz particular socotit de noi tipic, să contribuim la lămurirea problemelor ridicate de folclorul muzical contemporan.

Am ales în acest scop repertoriul cîntăreței Gheorghița Ristea. În această alegere ne-a călăuzit convingerea că ea reprezintă un caz tipic de informatoare — creatoare contemporană, convingere clădită pe următoarele considerente : a) conținutul creației sale reflectă interese esențiale, progresiste ale maselor de oameni ai muncii din țara noastră, avînd ca atare caracter popular ; b) în creația ei întîlnim unele elemente ale stilului orășenesc profesionist ce vădesc tendința folclorului de a se apropia treptat de creația artiștilor profesioniști ; c) în modul de vehiculare a repertoriului la această cîntăreață întîlnim, în anumite momente, mijloacele noi de circulație și afirmare : ansamblurile de amatori, concursurile de creație, radioul, presa, înregistrările pe discuri.

În afară de considerentele arătate, alegerea ne-a fost indicată și de calitățile muzicale ale informatoarei : voce plăcută și cu resurse, auz muzical fin, o bună memorie muzicală, inteligență și spontaneitate artistică.

★

Gheorghița Ristea s-a născut în anul 1927 în comuna Scundu din Raionul Drăgășani, Regiunea Argeș, într-o familie de țărani săraci așezată în sat de multă vreme : „familia mea ie de acolo, din moși strămoși[1]". Oameni nevoiași, părinții munceau din greu ca să se poată întreține pe dînșii și pe cei opt copii. Proprietatea boierească acaparase aproape întreaga suprafață cultivabilă a comunei : „i̯erẹau̯ mulți̯ moși̯eri̯ pe capu' ọamenilor : Costică Avramescu, Drăghičescu, I̯oniță Trancu”[2]. Pentru muncile agricole, moșierii foloseau mîna de lucru locală. Condițiile în care țăranii lucrau̯ pe moșia boierească erau dintre cele mai grele. Retribuiți insuficient pentru truda lor, cîștigul pe care-l agoniseau astfel nu le ajungea nici pentru satisfacerea necesităților minime ale traiului. Acasă, tabloul mizeriei era dezolant : „cînd stătẹam la masă zičẹai̯ că sîntem niște șọareči̯[3]”. Iată cum evocă informatoarea, într-unul din cîntecele ei (mg. 1785 a), viața de lipsuri și sărăcie a familiei sale în trecut : „Frunzuliță mugurel, /Cînd eram eu mititel/ Și taica mai tinerel,/ Multe mai știu de la el :/Că din greu muncea, sărmanul,/ Nimeni nu-l plătea cu anul”. Din cauza tipului de sol puțin prielnic agriculturii, economia satului se baza nu atît pe cultivarea pămîntului, cît pe alte îndeletniciri : pomicultura (cu precădere a prunilor), viticultura, avicultura, creșterea vitelor. Greutățile materiale ale traiului muncitorilor agricoli făceau ca nevoia de brațe de muncă să fie acut resimțită, de aceea în familiile sărace din sat munceau toți, chiar și copiii. La vîrsta de cinci ani Gheorghița îngrijea de păsări, iar mai tîrziu a păscut vitele boierului. Încă de pe atunci a manifestat înclinații către muzică : „la șapte ani̯ mer ẹam pe cîmp cu vačile și cîntam... I̯erẹam o mucọasă, cîntam prin dẹal cu oile... I̯o cînt de cînd i̯erẹam mică : șapte, nou̯ă ani̯[4]”. Mai tîrziu, amintirea dureroasă a copilăriei, petrecută ca slugă la boier, o vom găsi prezentă în creația ei (mg. 1728 h) : „Cînd eram copil în sat/ Am trudit pe la bogat ;/ Toată vara alergam/ Cu nimic nu m-alegeam”. Din punct de vedere al evoluției sale artistice anii copilăriei în sat sînt o etapă foarte importantă deoarece impresiile acumulate atunci au constituit fondul de bază al personalității sale artistice, fond pe care s-au grefat ulterior alte elemente. Esența acestui fond o constituie graiul muzical regional oltenesc, mai precis nord-oltenesc, vîlcean, cu anumite trăsături caracteristice : stil vocal ornamentat, melodică dezvoltată, ritmică mult influențată de joc, existența tipului doină liber executată, particularități specifice de emisie și interpretare etc. Or, comparativ cu alte comune, Scundu și-a păstrat relativ mai mult specificul folcloric datorită, în parte, și așezării sale lăturalnice față de căile de comunicație. În acest chip Gheorghița Ristea a crescut într-un mediu folcloric puternic, viu și original.

---

[1] i. 24958 C.I.E.F.

În al patrulea deceniu al veacului, procesul de pauperizare a țărănimii sărace se adîncea. Ajunși la sapă de lemn, tot mai mulți dintre ei luau drumul orașului, sporind rîndurile proletariatului. Migrația era îndreptată îndeosebi spre bazinul carbonifer al Văii Jiului și spre centrele economice mari : Craiova, Ploiești, București. O dată cu boala și moartea mamei, forța de muncă a familiei Ristea a fost serios descumpănită iar copiii mai mari s-au văzut siliți să se întrețină singuri. Urmînd calea bătută de mulți consăteni ai ei, Gheorghița Ristea a pornit la oraș. Așa a ajuns, la vîrsta de 14 ani, în Bucureşti. De acolo a luat-o un unchi la Focşani, unde a stat slujnică vreme de 4 ani. La Focşani a venit Gheorghiţa pentru prima oară în contact direct cu comuniştii, intrînd — după eliberare — în rîndurile U.T.C.-ului. În toamna anului 1944 se întoarce în Bucureşti : „am fugit de la unki̯u'meu̯ din cau̯za mizeriei̯[5]". Cînd iau naştere brigăzile de muncă patriotică ale tineretului, Gheorghiţa Ristea se înrolează în ele lucrînd pe şantierul de la Livezeni, la Hunedoara, la fosta fabrică A.P.A.C.A. Tot în acea perioadă Gheorghiţa Ristea devine membră a P.C.R. Puţin mai tîrziu intră în producţie pentru a se califica ţesătoare. Dacă transcriem aceste momente ale biografiei sale o facem deoarece considerăm că perioada aceasta a jucat un rol hotărîtor în viaţa cîntăreţei noastre. Trăind conştient marile evenimente revoluţionare din acei ani, Gheorghiţa Ristea a căpătat înţelegerea fenomenelor noi ale actualităţii şi a evoluat către o viziune artistică contemporană. În plină desfăşurare a revoluţiei populare s-a putut plămădi impulsul creator care stă la baza unora dintre cîntecele sale. Paralel cu munca de calificare, Gheorghiţa a început să activeze ca interpretă de muzică populară în brigada artistică a întreprinderii, iar mai apoi într-un ansamblu de amatori. Încă de atunci au început să se manifeste, în repertoriul executat de ea, unele tendinţe înnoitoare. În perioada care a urmat, preocupările sale pentru creaţie devin mai accentuate. Ca interpretă amatoare, Gheorghiţa Ristea a susţinut o bogată activitate interpretativă, executînd atît cîntece cunoscute cît şi propriile sale cîntece. A participat la diferite manifestări de promovare a creatorilor amatori de folclor, cum ar fi concursurile organizate de către Casa Centrală a creaţiei populare în colaborare cu Institutul de folclor şi cu Radiodifuziunea, la care a obţinut premiul II în anul 1961 şi premiul III în 1963. O parte din cîntecele ei au fost popularizate prin emisiuni de radio[6] şi înregistrări pe discuri[7]. Ea însăşi este o răspînditoare a creaţiilor sale pe care le interpretează, cu diferite prilejuri, în Bucureşti şi în comuna natală[8].

---

[2] i. 24958 C.I.E.F.
[3] i. 24958 C.I.E.F.
[4] i. 24958 C.I.E.F.

★

În continuare, vom trece la urmărirea cîtorva aspecte concrete mai reprezentative prin care Gheorghiţa Ristea poate fi socotită cîntăreaţă — creatoare folclorică.

Să stabilim mai întîi calea pe care cîntăreaţa a ajuns în orizontul creaţiei. Aşa cum se desprinde din biografie, impulsul hotărîtor i-a fost dat de contactul şi înţelegerea marilor prefaceri ale revoluţiei populare din ţara noastră. Împrejurările pe care le-a trăit conştient, viaţa în producţie, colectivul în mijlocul căruia muncea, toate acestea au constituit *factorul obiectiv, determinant*, al începerii creaţiei sale. Conştiinţa înaltei semnificaţii a activităţii zilnice de producţie pentru făurirea noii orînduiri, conştiinţa participării efective a ei la această acţiune au jucat rolul de imbold decisiv. Apare astfel clar conturată existența unui imperativ social care stă la baza actului de creație folclorică nouă, precum și faptul că Gheorghița Ristea a răspuns, prin cîntecele ei, unor necesități social-artistice obiective. Pe lîngă aceasta însă, orientarea ei pe făgașul creației a fost înlesnită și de anumiți *factori subiectivi*. Avem în vedere, în primul rînd, înclinarea firească înspre muzică a cîntăreței, aptitudinile ei înnăscute și cele dobîndite. Așa cum am mai arătat, Gheorghița Ristea este înzestrată cu însușiri muzicale de preț. O parte din predispozițiile Gheorghița, împreună cu o soră a ei, de asemenea dotată artisticește, le-a moștenit prin filiație de la mama, bună cîntăreață. Este recunoscută importanța copilăriei ca etapă deosebit de propice în fixarea și dezvoltarea aptitudinilor. Mediul în care Gheorghița și-a petrecut copilăria a fost prielnic cultivării cîntecului. Aproape toți membrii familiei sale aveau preocupări de această natură. Cercetînd sursele de unde informatoarea a învățat cîntecele constatăm că cei care i le-au transmis au fost în principal : mama (mai cu seamă), apoi tatăl, două surori, unchiul, bunica, iar într-un caz nepoatele. În legătură cu aceasta, Gheorghița Ristea, ne-a mărturisit : „de la mama și de la o soră știu̯ čele mai̯ multe cînteče ; i̯o cînd i̯ere̯am copil îmi plăče̯a mult cum cînta i̯ele[9]". A început să cînte la o vîrstă foarte tînără. La petreceri, și peste tot unde putea să asculte muzică, era nelipsită : „mă lua tata de la nunți̯, mo̯artă de fo̯ame, că stăte̯am numai̯ lîngă lăutari̯. Dou̯ă, trei̯ zile nu dăde̯am pe̯-acasă[10]". Mai tîrziu, după plecarea din sat, a muncit într-un mediu care-i dădea posibilitatea să-și cultive în continuare aptitudinile artistice, să-și valorifice și îmbogățească bagajul folcloric. Este interesant să notăm explicația pe care cîntăreața o dă acestui fapt : „am trăit înconjurată de elemente munčitorești̯ și de la țară, de ače̯ia nu mi̯-am părăsit ocupați̯a și običei̯urile[11]". Muncind în fabrică, Gheorghița Ristea a fost deseori solicitată pe linie artistică și a avut o bogată activitate de cîntăreață amatoare.

---

[5] i. 24958 C.I.E.F.

[6] i. 24958 C.I.E.F.

[7] disc „Electrecord" EPA 2983—2 („Ce-o avea neica cu mine") şi EPA 3019—1 („Cîntecul primului cosmonaut").

[8] v. fişa de înreg. mg. 1631 I z, 1631 II f şi i. 24958 C.I.E.F.

Acestea ar fi premisele care, cu timpul, i-au permis să-și clarifice și canalizeze tendințele și preocupările către o creație personală.

Înainte de a vedea ce se întîmplă în cîntecele ei noi, s-ar cuveni, poate, să arătăm că anumite impulsuri creatoare se simt și în cadrul stocului tradițional pe care cîntăreața și l-a însușit. Și în cuprinsul repertoriului tradițional ea se mișcă, îndeobște, cu destulă ușurință și relativă libertate. Ne vom da seama de aceasta examinînd cîteva dintre cîntecele tradiționale înregistrate de la ea. Să luăm, bunăoară, cîntecul „Pe sub deal, pe sub pădure" (mg. 2095 g) executat de dînsa cu următorul text :

Mg. 2095 g

Pă su' deal, pă su' pădure, } (bis)
Mă dusăi să culeg mure.
Mure negre nu găsii, } (bis)
Cu neicuța mă văzui.

---

[9] i. 24958 C.I.E.F.
[10] i. 24958 C.I.E.F.
[11] i. 24958 C.I.E.F.

— Pune, fată, coșu jos
Că nu-ți mai e de folos,
Iă-mă-n brață, uite-așa,
Dă-mi gurița, ești a mea!
Vino, fată, printre fagi,
Să-ți iubesc eu ochii dragi;
Ochii, floarea cîmpului,
Îi sînt dragi voinicului.

— Ba, neicuță, nu-i așa,
Eu sînt a lui maică-mea.
Gura mea-i rouă din flori
Și nedată la ficiori.
De vrei, neică, să mă iei
Vin, la maica de mă cei!
Eu sînt floarea florilor
Și zîna pădurilor.

În datele informative culese, ni se spune cu privire la acest cîntec: ,,Cuvintele-s de mine. I̯o le̯-am făcut[12]". A acorda crezămînt integral depozițiilor de acest gen ar fi desigur naiv, astăzi cînd cunoaștem particularitățile atitudinii insului folcloric față de tradiție și ușurința cu care, de multe ori, un simplu interpret își atribuie inovații îndelung elaborate de colectivitatea artistică. Un sîmbure de adevăr rămîne totuși în cele afirmate de cîntăreață. Într-adevăr, episoade ale temei cîntecului mai circulă, variat contextate, în zona subcarpatică a Olteniei și Munteniei. Gheorghița Ristea preia la început un motiv existent (versurile 1 — 4) și aduce în concluzie un altul, de asemenea reminiscență tradițională (versurile 19 — 20)· Între aceste două jaloane extreme intră în acțiune însă fantezia interpretei, sesizabilă în modul de joncțiune al motivelor, și, mai ales, în detalierea fabulației, făcută într-un mod personal care denotă tendința cîntăreței de a dezvolta, prin perspectiva unei optici proprii, datele cunoscute. Un caz oarecum analog ne este oferit de cîntecul ,,Cucule, cu pană sură" (mg. 2095 p) (ex. 28). Referitor la textul său, ni se declară: ,,ăsta i̯e veki̯, textu'; l-am mai̯ înflorit i̯eu̯[13] ". Confruntîndu-l cu cîteva variante publicate și de arhivă[14], ne putem da seama că, deși motivele lui de bază sînt cunoscute, îmbinîndu-le cu unele elemente proprii, Gheorghița Ristea reușește o sinteză care poartă pecetea unei expresii personale.

Aspecte similare ale tratării mai libere a fondului tradițional întîlnim la Gheorghița Ristea și în ceea ce privește muzica. Vom compara în acest sens unele variante melodice înregistrate de la dînsa cu cele culese de la alți informatori din aceeași comună, deci din același mediu care i le-a transmis și Gheorghiței Ristea. Începem cu cîntecul ,,Pierire-ai, dorule, azi", învățat de informatoarea noastră în comuna natală[15] pe care-l dăm în paralel cu două variante aparținînd altor cîntăreți:

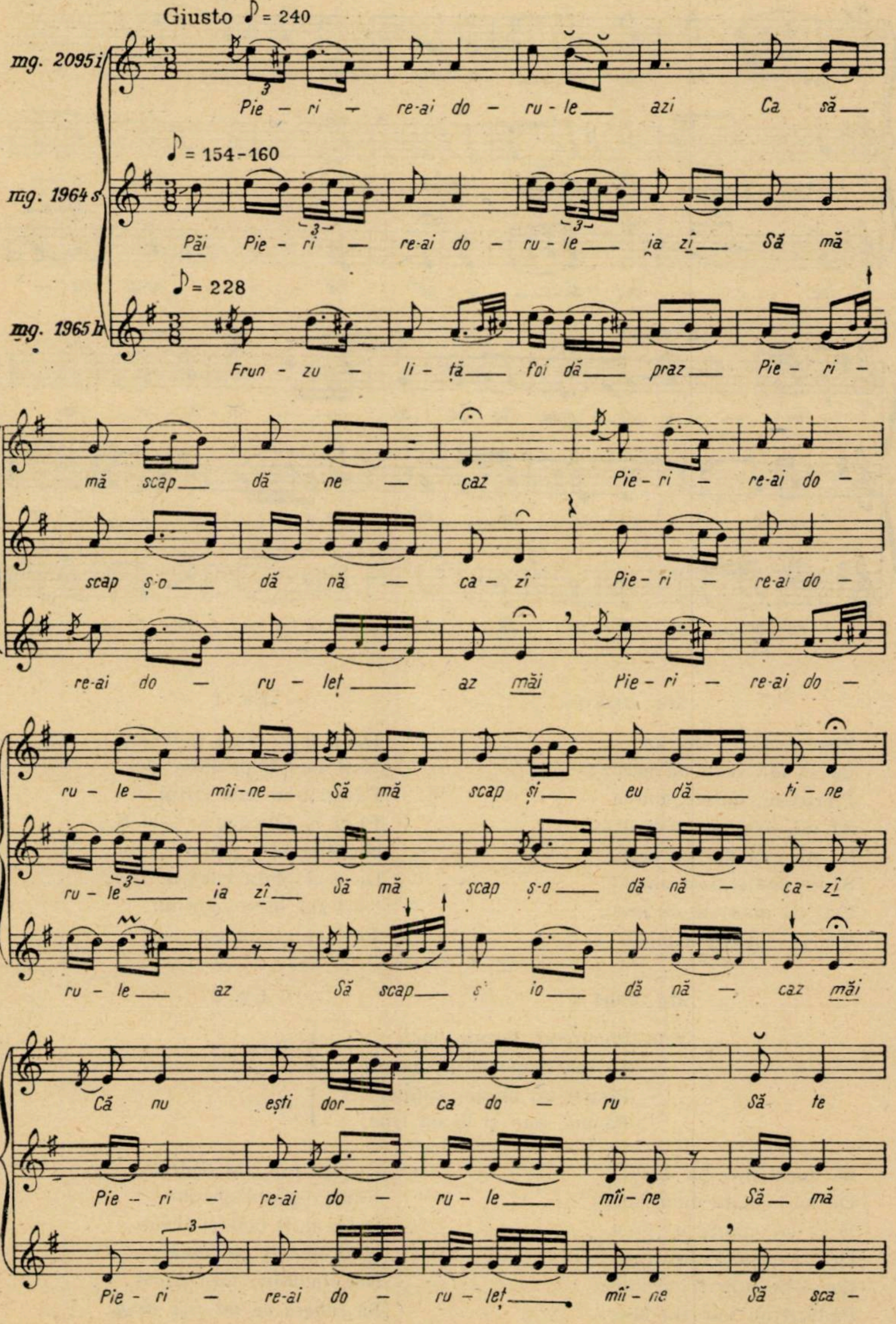
---

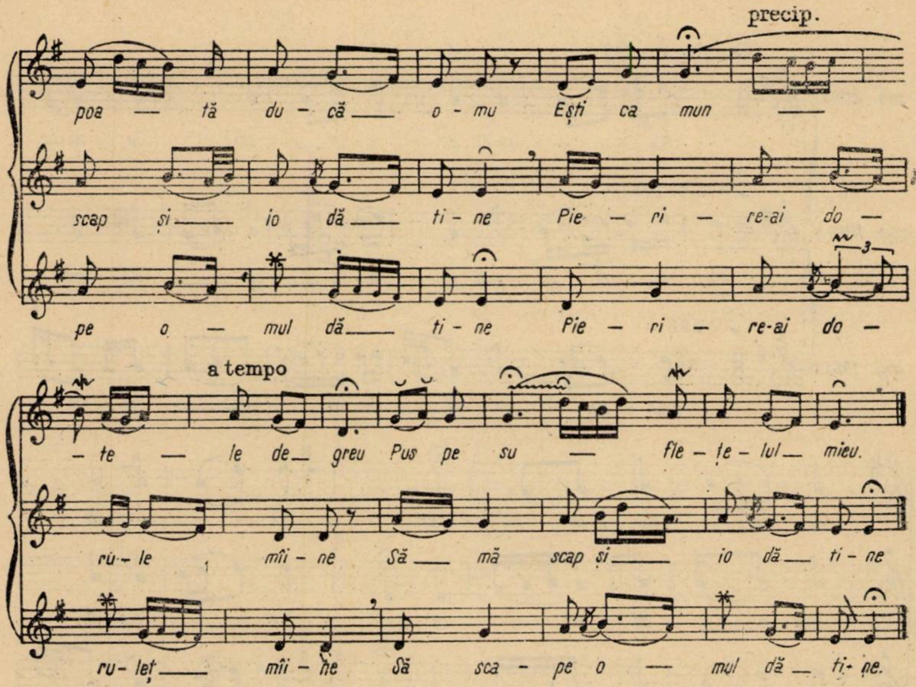
[12] v. fișa de înreg. mg. 2095 g.

[13] v. fișa de înreg. mg. 2095 p.

[14] v. C. Ciobanu-Plenița, *Cuvîntări adînci...*, Craiova, 1909, p. 191. G. F. Ciaușanu, G. Fira și C. M. Popescu, *Culegere de folclor din județul Vîlcea și împrejurimi*, București, 1928, p. 75. Mg. 514 o și mg. 515 p. C.I.E.F. culese din Nucșoara, rn. Curtea de Argeș, reg. Argeș. O variantă a fost cîntată la radio de către Tita Bărbulescu.

[15] v. fișa de înreg. mg. 2095 i.


Giusto ♪ = 240
mg. 2095i
Pie – ri – re-ai do – ru - le azi Ca să
♪ = 154-160
mg. 1964s
Păi Pie - ri — re-ai do – ru - le ia zi Să mă
♪ = 228
mg. 1965h
Frun - zu – li - ţă foi dă praz Pie - ri –
mă scap dă ne — caz Pie - ri – re-ai do –
scap ş-o dă nă — ca - zi Pie - ri – re-ai do –
re-ai do – ru – leţ az măi Pie - ri – re-ai do –
ru – le mîi-ne Să mă scap şi eu dă ti - ne
ru - le ia zi Să mă scap ş-o dă nă – ca - zi
ru - le az Să scap ş io dă nă – caz măi
Că nu eşti dor ca do – ru Să te
Pie – ri – re-ai do – ru - le mîi - ne Să mă
Pie - ri – re-ai do – ru – leţ mîi - ne Să sca –


precip.
poa — tă du - că o - mu Eşti ca mun —
scap şi io dă ti - ne Pie — ri — re-ai do —
pe o — mul dă ti - ne Pie — ri — re-ai do —
a tempo
— te — le de greu Pus pe su — fle - te - lul mieu.
rü - le mîi - ne Să mă scap şi io dă ti - ne
ru - let mîi - ne Să sca - pe o — mul dă ti - ne.

Mg. 2095 i

Pierire-ai, dorule, azi
Ca să mă scap dă necaz;
Pierire-ai, dorule, mîine
Să mă scap şi eu dă tine,
Că nu eşti dor ca doru,
Să te poată ducă omu:
Eşti ca muntele de greu,
Pus pe sufleţelul mieu.

Ex. 1

De n-ar fi crîng şi izvor,
N-ar mai fi pe lume dor,
Păsări n-ar mai ciripi,
Flori în luncă n-ar mai fi.
Nu ţi-ar sta, pădure, bine,
De n-ar cînta cucu-n tine;
Nu-i stă bine codrului
Făr' de glasul cucului.

Mg. 1964 s

Ex. 2

*Păi*, Pierire-ai, dorule, *ȥazi*, } (bis)
Să mă scap ş-o dă năcazi; }
Pierire-ai, dorule, mîine, } (bis)
Să mă scap şi io dă tine. }

Că dorul este ca doru,
De nu-l poate duce omu;
E ca un munte de greu,
De stă pe sufletul meu.
Cucul de n-ar fi pe lume,
Pădurii nu i-ar sta bine:

Ce rău i-ar sta codrului
Făr'dă glasul cucului;
De n-ar fi cînt şi izvor,
N-ar mai fi pe lume dor.
Dar dă mine nu-i păcat
Să iubesc ce mi-este drag.

Mg. 1965 h Ex. 3

Frunzuliță, foi dă praz,
Pierire-ai, doruleț, az, *măi*,
Pierire-ai, dorule, az,
Să scap și io dă năcaz, *măi*;
Pierire-ai, doruleț, mîine,
Să scape omul dă tine. } (bis)

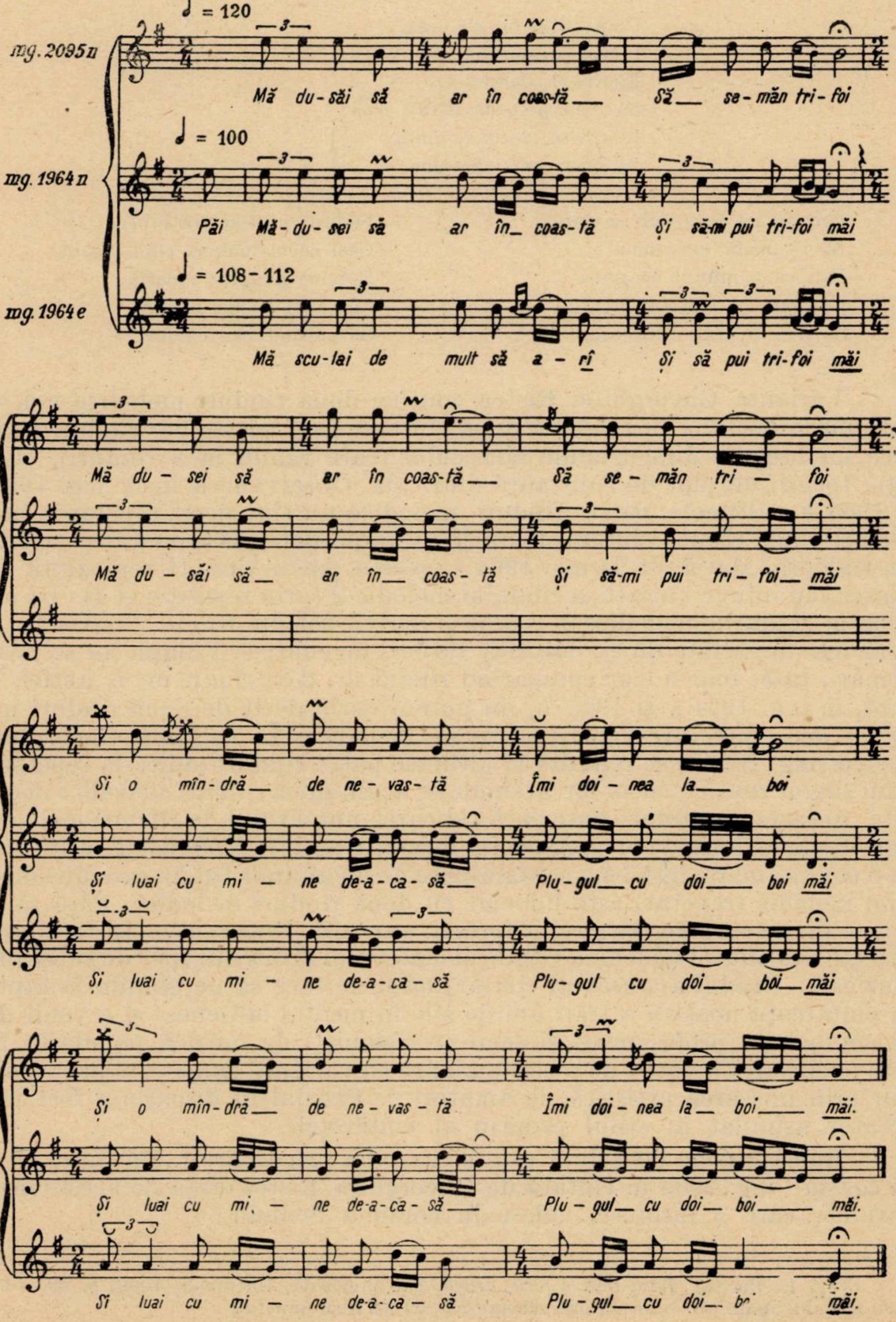
Căci tu nu ești dor ca doru,
Să te poată duce omul:
Ești ca pămîntul dă greu,
Ce-atîrni pe sufletul meu.
De n-ar fi cucu-n pădure,
Pădurii nu i-ar sta bine,
Căci cucul toamna cînd pleacă,
Rămîne pădurea moartă,
Cu toată frunza picată,
Dă cuculeț blestemată.

Varianta Gheorghiței Ristea conține două rînduri melodice noi, pe care nu le întîlnim în celelalte două cîntece. Deși aceste noi rînduri melodice nu lungesc dimensiunile cîntecului (care rămîn la 8 rînduri), ele îi dau, totuși, un plus de substanță muzicală. Observăm că, în ex. mg. 1964 s și 1965 h, ultimele patru rînduri melodice nu sînt decît repetarea unui același rînd, căruia cîntărețul nu-și îngăduie decît să-i modifice sunetul de cadență. Mai mult, la mg. 1964 s, aceste patru rînduri reprezintă reluarea, cu infime variații, a rîndului melodic 2 (prin repetiție și 4). La mg. 1965 h, rîndurile melodice 4 — 8, deși derivă tot din rîndul 2 (alias 4), ne apar mai depărtate de el, datorită varierii ingenioase. Filiația lor se poate urmări, însă, foarte clar comparînd rîndul nr. 2 cu rîndul nr. 6. Astfel, de fapt, în mg. 1964 s și 1965 h, nu putem vorbi decît de două rînduri melodice deosebite care generează strofa melodică. În varianta Gheorghiței Ristea (mg. 2095 i) se renunță la ultimele patru rînduri (adică la repetarea unui singur rînd), în locul lor găsindu-se acum două rînduri melodice deosebite. Aceasta are drept consecință ridicarea numărului de rînduri melodice diferite de la două la patru. Aspectul formal al acestui fenomen ni se prezintă ca o contaminare, însă ca o contaminare de un anumit tip, în care un singur rînd melodic (repetat) este înlocuit cu două rînduri melodice. Fără să fie vorba de o spargere (lărgire) a formei, varianta Gheorghiței Ristea îmbogățește conținutul melodico-ritmic al cîntecului printr-un spor de substanță muzicală. Gradul avansat al contaminării ne face să ne gîndim la faptul că cîntăreața noastră a trăit ani de zile în mediul orășenesc și a venit des în contact cu profesioniști și semi-profesioniști de muzică populară. Nu este exclus să fie vorba de o contaminare cu variante cunoscute prin radio, sau prin mișcarea artistică de amatori[16]. Pasajul în discuție a fost însă creator asimilat în stilul propriu al cîntăreței.

Îndeajuns de deosebită este și melodia următoare („Mă dusei să ar în coastă" mg. 2095 n, cîntată de Gheorghița Ristea) față de aceste două variante care o însoțesc, culese în comuna Scundu:

---

[16] v. L. Paceag, *Țara mea e țară dragă*, Ed. muzicală, București, 1960, p. 99 — 100, unde melodia apare într-o formă mai schematică, cu un ritm punctat.


♩ = 120
mg. 2095 n
Mă du-săi să ar în coas-tă Să se-măn tri-foi
♩ = 100
mg. 1964 n
Păi Mă-du-sei să ar în coas-tă Și să-mi pui tri-foi măi
♩ = 108 – 112
mg. 1964 e
Mă scu-lai de mult să a-rî Și să pui tri-foi măi
Mă du-sei să ar în coas-tă Să se-măn tri-foi
Mă du-săi să ar în coas-tă Și să-mi pui tri-foi măi
Și o mîn-dră de ne-vas-tă Îmi doi-nea la boi
Și luai cu mi-ne de-a-ca-să Plu-gul cu doi boi măi
Și luai cu mi-ne de-a-ca-să Plu-gul cu doi boi măi
Și o mîn-dră de ne-vas-tă Îmi doi-nea la boi măi.
Și luai cu mi-ne de-a-ca-să Plu-gul cu doi boi măi.
Și luai cu mi-ne de-a-ca-să Plu-gul cu doi boi măi.

Mg. 2095 n Ex. 4

Mă dusăi să ar în coastă,
Să semăn trifoi, (bis)
Și o mîndră de nevastă (bis)
Îmi doinea la boi, *măi.*

Lăsai boii să mai pască
Lîngă doi tufani,
Și-ncepui să beau din ploscă
Vin de Drăgășani.

După ce băui tot vinul,
Galbin ca lămîia,
Îmi veni un dor, așa,
Dor de la Măria.

Mg. 1964 n Ex. 5

*Păi,* Mă dusei să ar în coastă
Și să-m pui trifoi, *măi,* (bis)
Și luai cu mine de acasă
Plugul cu doi boi, *măi.* (bis)

Lăsai boii să mai pască
Între doi stejari,
Și-mi băui vinul din ploscă,
Vin de Drăgășani.
După ce termenai vinu,
Galbin ca lămîia,
M-ajunge un dor de-acasă,
Dor de la Maria.
Scosei creionul să scriu,
Să știe și ea,
Și-mi băui vinu din ploscă,
Cu gîndul la ea.
Îmi pusei plosca su' cap,
Aproape de plug,
Mă dedei puțin pe spate

Și,-ascultînd la cuc,
Mă trezvii prin ansfințit;
Tare-am fost mirat
Cînd văzui boii-njugați
Și locu arat.
Maria ținea de coarne
Și striga la boi,
Iar eu răsuceam țigarea
De tutun de foi.
Luai pe Maria cu mine,
Tot satul să știe,
Și făcui d-o nuntă mare
La Sfînta Mărie;
Muzicanții mi-o cîntat
Tot ce-mi place mie.

Mg. 1964 e Ex. 6

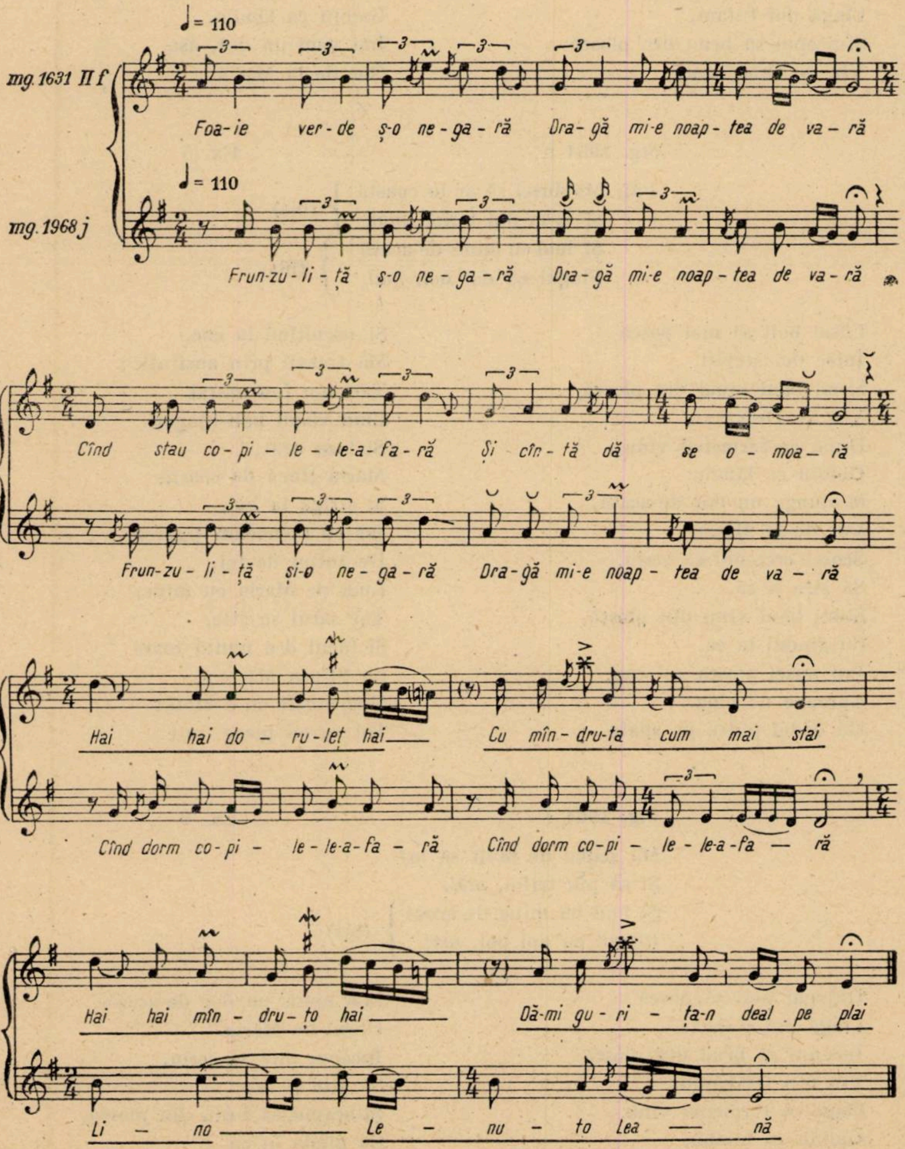
Mă sculai de mult să ar*í*
Și să pui trifoi, *măi,*
Și luai cu mine de-acasă
Plugul cu doi boi, *măi.* (bis)

Dăjugai boii să pască
Lîngă doi ștejari,
Începui să beau din ploscă
Vin din Drăgășani.
Dupe ce termenai vinu,
Galbin ca lămîia,

M-a ajuns un dor de-acasă,
Dorul de Măria.
Începui iute să scriu,
Să știe și ea,
Și-ncepui să beau din ploscă,
Cu gîndu la ea.

Se poate desluşi în varianta Gheorghiţei Ristea influenţa execuţiei cu acompaniament de taraf orăşenesc.

Deosebiri pronunţate comportă de asemenea variantele cîntecului „Dragă mi-e noaptea de vară". Iată cum interpretează Gheorghiţa Ristea acest cîntec (mg. 1631 II f), pe care îl alăturăm unei variante înregistrate în com. Scundu (mg. 1968 j) :


♩= 110
mg. 1631 II f
Foa-ie ver-de ş-o ne-ga-ră Dra-gă mi-e noap-tea de va-ră
♩= 110
mg. 1968 j
Frun-zu-li-ţă ş-o ne-ga-ră Dra-gă mi-e noap-tea de va-ră
Cînd stau co-pi-le-le-a-fa-ră Şi cîn-tă dă se o-moa-ră
Frun-zu-li-ţă şi-o ne-ga-ră Dra-gă mi-e noap-tea de va-ră
Hai hai do-ru-leţ hai Cu mîn-dru-ţa cum mai stai
Cînd dorm co-pi-le-le-a-fa-ră Cînd dorm co-pi-le-le-a-fa-ră
Hai hai mîn-dru-ţo hai Dă-mi gu-ri-ţa-n deal pe plai
Li-no Le-nu-ţo Lea-nă

Mg. 1631 II f Ex. 7

Foaie verde ş-o negară,
Dragă mi-e noaptea de vară,
Cînd stau copilele-afară
Şi cîntă dă se omoară.

*Rf.* *Hai, hai, doruleţ, hai,*
*Cu mîndruţa cum mai stai?*
*Hai, hai, mîndruţo, hai,*
*Dă-mi guriţa-n deal pe plai!*

Drag îmi e cucu cîntînd
Şi pă mîndra mea iubind.

*Rf.*

— Ce stai, cuce,-aşa mirat
Şi nu cînţi cum ai cîntat?

*Rf.*

Ori nu-s gîze prin pădure,
Şi-n poiană rugi cu mure?

*Rf.*

— Îmi cat locul prin grădini
Parc-aş fi din loc străin.

*Rf.*

— Ne-ai lăsat stingheri trudind,
Ne-ai găsit uniţi muncind:

*Rf.*

Şi-ai lăsat pluguri cu boi
Şi-ai găsit tractoare noi,

*Rf.*

Iar bucatele din lan
Sînt mai mîndre decît an.

*Rf.*

Mg. 1968 j Ex. 8

Frunzuliţă ş-o negară,
Dragă mi-e noaptea de vară, } (bis)
Cînd dorm copilele-afară, (bis)

*Rf.* *Lino, Lenuţo, Leană.*

Eu, pitiş prin aşternut,
Mă bag ca să le sărut,

*Rf.*

Mă bag seara şi plec ziua,
Că nu mă lasă Maria.

*Rf.* *Lino şi Mărioară.*
Sus pe dealu Gorjului,
Făcui leagăn dorului,
Legănai şi ieri şi azi,
Mor fetele de năcaz.

*Rf.* *Lino, Lenuţo, Leană.*
Mor fetele de năcaz,
Mă vede băiat viteaz.

*Rf.*

Leano, ochii tăi din cap
Să mi-i dai că sunt de leac;
Ochii sunt de lecuit
Şi tu, Leano, de iubit.

*Rf.*

Frunzuliţă matostat,
Mîndruţa m-a blestemat
Să mă vadă spînzurat

*Rf.*

Cu-o funioară de tei
Deasupra patului ei,

*Rf.*

Să să rupă funia,
Să caz în pat lîngă ea.

*Rf.*

Varianta Gheorghiţei Ristea, deşi începe ca cea din Scundu, se depărtează cu totul în partea a doua de mg. 1968 j, căpătînd altă substanţă melodico-ritmică. Refrenul folosit de Gheorghiţa Ristea este foarte lung, aşa cum se obişnuieşte, bunăoară, în cîntecele bănăţene. Muzicaliceşte, este alcătuit dintr-o singură frază de dimensiunea a două rînduri melodice. În rîndurile melodice corespunzătoare (5 — 6) ale mg. 1968 j construcţia este bazată pe motive. Refrenul, propriu-zis, este asimetric, pe versuri catalectice. După aspect ar putea fi de provenienţă lăutărească.

Din aceste comparaţii rezultă o concluzie importantă şi anume că preocupările înnoitoare, creatoare, ale Gheorghiţei Ristea nu sînt întîmplătoare, ocazionale. Aşa cum vom vedea, ele constituie o constantă a personalităţii sale artistice.

Modalităţile de contribuţie ale informatoarei noastre la creaţia folclorică nouă se manifestă sub diferite forme. Una dintre ele este creaţia de texte poetice. În legătură cu aceasta am remarcat faptul că ea compune versurile cîntînd. Acest lucru dovedeşte conexiunea care există în conştiinţa creatoarei între vers şi melodie, oglindeşte străduinţa ei de a înfăptui o concordanţă cît mai deplină între conţinutul poetic şi acela al muzicii.

Tematica abordată de către Gheorghiţa Ristea în versurile sale este variată şi conţine moduri de realizare poetică de relativă diversitate. Materialul tematic de bază îl formează viaţa nouă a satului şi a ţării. Creatoarea desfăşoară inventivitate şi fantezie în înlănţuirea ideilor şi în amănunţirea subiectului în cadrul aceleiaşi teme. Spre exemplu, dragostea pentru partid, pentru ţară şi pentru popor, este întruchipată în imagini poetice cu totul diferite în textele mg. 2095 e („Mă leagăn ca frunza-n fag", ex. 22) şi mg. 1785 c („Se-opreşte pasărea-n zbor", ex. 29), dar de fiecare dată la fel de puternic şi de convingător. Temele preferate ale creatoarei sînt : descrierea noilor construcţii de pe întinsul ţării, viaţa şi munca în satul socialist, noile relaţii dintre oameni. Ca modalităţi —trepte de realizare a creaţiei de texte, întîlnim următoarele cazuri : 1. Adăugarea de versuri noi unui cîntec tradiţional, în aşa fel încît acesta, căpătînd alt sens, îşi schimbă conţinutul (v. mg. 1631 II f „Dragă mi-e noaptea de vară, ex. 7). 2. Compunerea unui text pornind de la un altul, mai vechi, a cărui tematică o păstrează dar îi dă o nouă tratare şi o nouă rezolvare (v. mg. 2095 k, „Măicuţa m-a măritat", ex. 11 ; mg. 1728 g „Măicuţă, nu mă mărit", ex. 13 ; mg. 1728 h „Măi flăcăi din colectivă", ex. 21). 3. Crearea unui text nou, independent în conţinut faţă de vechile versuri ale cîntecului (v. mg. 2095 h „Bine-i în gospodărie", ex. 9 ; mg. 1785 a „Cînd eram eu mititel", ex. 15).

Printre creaţiile de acest ultim tip ale Gheorghiţei Ristea întîlnim unele de o deosebită măiestrie şi frumuseţe aşa cum este, de pildă, următorul, închinat primului zbor cosmic al omului (mg. 2096 g)[17] :

---

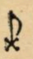
[17] Semnalăm, ca un fapt care prezintă interes pentru urmărirea modului cum intră în circuitul folcloric unele creaţii populare noi, că, difuzat prin radio, acest cîntec a fost întîlnit circulînd ca variantă în com. Priboeni, rn. Găeşti, reg. Argeş (mg. 2179 hh „Pe sub soare, pe sub nor", înregistrat de E. Cernea).

1. Printre aștri, printre nori,
Zboară Iurii călător,
Cu zmeu aprig și rotat,
Din Uniune plecat.

2. Soare, să-l primești cu flori,
Că e tînăr călător;
El în dar ți-aduce ție
Multă pace, bucurie.

3. Și-a plecat din răsărit,
Unde-i omu'fericit.
Și e primu' zburător —
Fiu al Sovietelor.

4. Zboară ca un Făt-Frumos:
Soare, să-l primești voios,
Că străbate un drum mare:
Drumul păcii-ntre popoare.

Trecînd la muzică constatăm că aportul informatoarei la dezvoltarea melodicii cîntecelor din repertoriul ei se traduce în primul rînd prin elementele de stil personal în interpretare. În esență, aceste elemente provin, la cîntăreața noastră, din stilul specific local, vîlcean, care a stat la baza formației sale artistice. Ele se manifestă în preferința pentru anumite mijloace stilistice cum ar fi, în melodică: ictusurile expresive care produc efectul unor sunete scăpate, ușor strigate (notate în lucrarea de față cu  ; apoi, oscilația expresivă pe unele sunete mai lungi, comparabilă cu vibrato-ul instrumentelor de coarde; în contrast cu acest procedeu, emisia specifică, nevibrată, din hăuliturile oltenești; figurații executate uneori împins, sacadat, de unde rezultă impresia de spiccato. Printre particularitățile de ordin ritmic menționăm influența jocului, în special a sîrbei.

Din capul locului constatăm la informatoarea noastră o atitudine activă, voluntară, față de cîntecele pe care le cunoaște. Această poziție îi determină propria evoluție stilistico-interpretativă. Se manifestă două tendințe în repertoriul cîntăreței: 1. Pe de o parte, de păstrare a stilului local în elementele lui cele mai caracteristice; 2. Pe de altă parte, de a îmbogăți și primeni acest stil cu ajutorul experienței personale, a propriei sale viziuni artistice. Cea dintîi tendință se vădește într-o serie de fapte cum sînt: componența repertoriului activ, din care informatoarea își alege cîntecele pe care le interpretează în mod curent și care îi slujește ca fond de bază pentru crearea de cîntece noi. Atenția ei principală în privința repertoriului este îndreptată spre a alege, în primul rînd, cîntece de stil local. Din 49 de cîntece diferite înregistrate pînă acum de la ea nu am întîlnit nici unul care să fie din altă regiune. Mai mult chiar: cîntăreața își dă silința de a promova, pe cît posibil, noi melodii locale, încă nedifuzate, necîntate la radio. Fiind o foarte bună cunoscătoare a repertoriului radiofonic [18], ocolește, spre exemplu, cîntecele Mariei Lătărețu, originară dintr-o zonă folclorică învecinată. Așadar, Gheorghița Ristea manifestă o atenție deosebită pentru valorificarea resurselor artistice ale folclorului muzical-poetic al regiunii ei. Dar cîntăreața nu se oprește aici. Ea cultivă consecvent în interpretare o serie de particularități de execuție locale, vîlcene. Totodată, pe baza sistemului stilistic asimilat, trece la particularizarea, la îmbogățirea lui. Acest fapt este vizibil în: preferința pentru anumite elemente stilistice pe care le utilizează cu maximum de frecvență; introducerea unor elemente noi, selectate din alte stiluri (amatori, lăutari), printre care menționăm simțul proporției binare, obiceiul de a număra în patru sau șase timpi atunci cînd cîntă, element de influență orășenească, provenit din contactul cu muzica tarafurilor. Aceasta face ca aproape toate fermatele cîntecelor executate de ea să dureze un număr par de timpi. Toate aspectele pe care le-am enumerat își găsesc o manifestare elocventă în creația sa de cîntece noi.

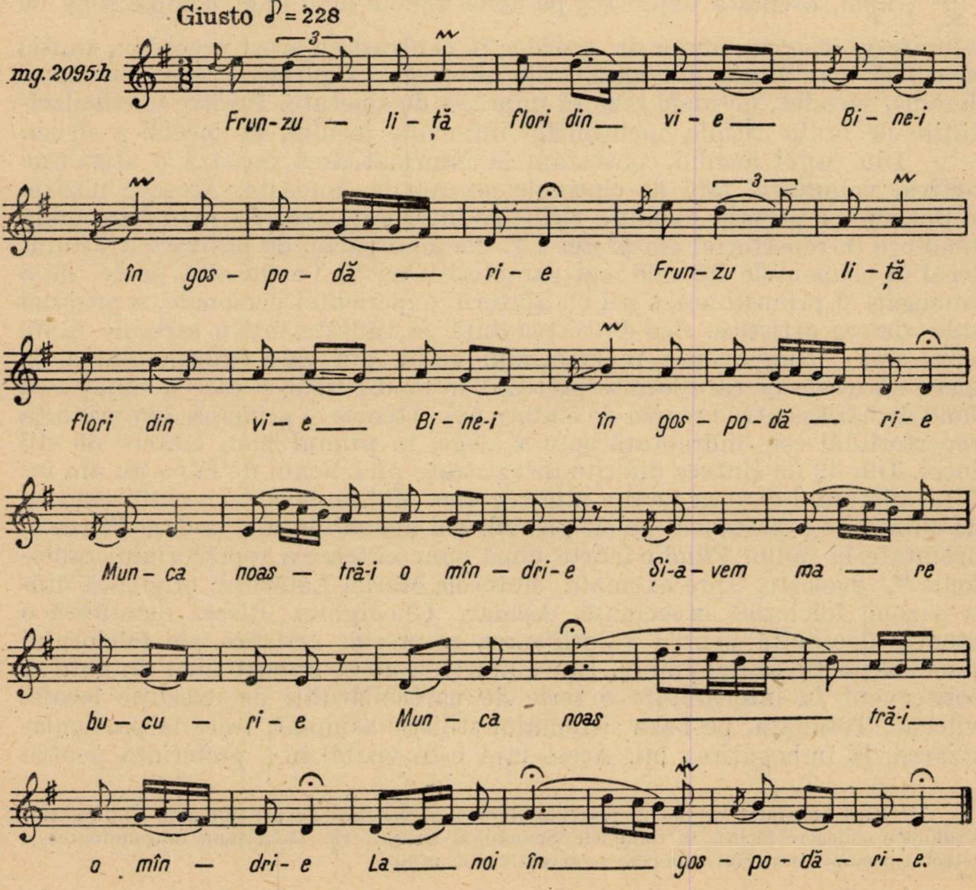
---

[18] Fapt constatat de noi în repetate rînduri, și verificat cu prilejul unui experiment. Audiind o culegere făcută în comunele Scundu și Orlești, rn. Drăgășani, informatoarea a detectat prompt toate cîntecele care se execută și la radio.

★

În afară de aspectul stilistic, constatăm că contribuția informatoarei noastre la dezvoltarea laturii muzicale a repertoriului său rezultă foarte adesea din intervenții de natură modificatoare ce îmbracă uneori înfățișarea unor elemente sau acte de creație propriu-zisă.

Vom începe examinarea repertoriului de cîntece noi al Gheorghiței Ristea cu cîntecul „Bine-i în gospodărie" (mg. 2095 h).


Giusto ♪=228
mg. 2095h
Frun-zu — li - ță flori din__ vi - e__ Bi - ne-i
în gos - po - dă — ri - e Frun-zu — li - ță
flori din vi— e__ Bi - ne-i în gos - po - dă — ri - e
Mun - ca noas — tră-i o mîn — dri - e Și-a - vem ma — re
bu — cu — ri - e Mun — ca noas — tră-i__
o mîn — dri - e La__ noi în__ gos - po - dă - ri - e.

Mg. 2095 h Ex. 9

Frunzuliță flori din vie, } (bis)
Bine-i în gospodărie :
Munca noastră-i o mîndrie
Și-avem mare bucurie ;
Munca noastră-i o mîndrie
La noi în gospodărie.

Frunzuliță de mohor,
Îmi trimite mîndra dor
Pe-o foaie din lanul lor :
Și la ei munca-i cu spor.
Și iar verde ca săcara,
Așa este-n toată țara ;

Astăzi, munca-i o mîndrie
La noi în gospodărie.
Frunzuliță murele,
Mîndru-nfloresc satele,
Cu școli multe de-nvățat
Pentru copiii din sat.

Textul este creat de Gheorghița Ristea în iarna anului 1961. Cît privește muzica, în ea recunoaștem cu ușurință melodia cîntecului mg. 2095 i, exemplificat mai sus (ex. 1, p. 7), foarte răspîndit în tot nord-estul Olteniei. Acest lucru ni-l confirmă, de altfel, chiar creatoarea, care recunoaște că a pus textul pe melodia cîntecului „Pierire-ai, dorule, azi", învățat de dînsa în copilărie, în comuna natală [19].

Am văzut ce diferențe există între modul în care execută acest cîntec Gheorghița Ristea și modul în care îl cunosc alți informatori din comuna Scundu (supra, p. 7 — 9). Ar mai rămîne să vedem dacă faptul că melodia a primit un text nou a atras după sine modificări în conținutul muzical. Comparînd cele două melodii constatăm de îndată că aspectul lor este foarte apropiat. Dată fiind evidența apropierii lor, sesizabilă la o simplă citire, socotim că nu este necesar să mai analizăm melodiile. Deosebirile dintre ele sînt foarte mici și nu depășesc cadrul variațiilor de execuție [20]. Este clar, credem, că în acest caz avem de-a face cu o simplă adaptare, aproape o substituire a unui text prin altul, lucru care n-a atras după sine modificări de seamă. Reamintim că acest fenomen se întîlnește des atît în folclorul tradițional cît și în folclorul nou. În cazul de față avem, deci, de-a face, în ceea ce privește modul de tratare al unei melodii căreia i se adaptează un alt text, cu o analogie între sistemul de execuție din folclorul nou și acela din folclorul tradițional.

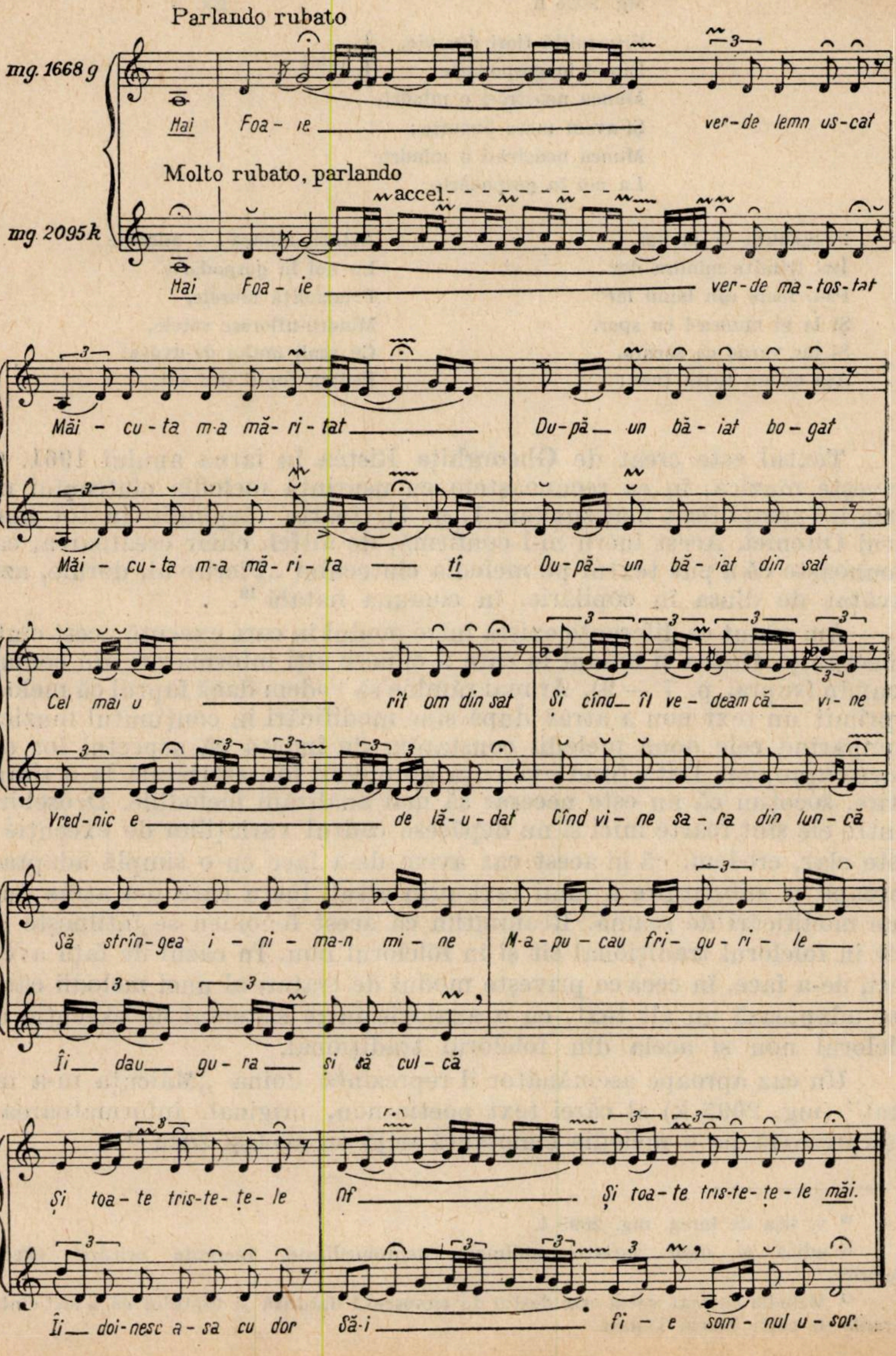
Un caz aproape asemănător îl reprezintă doina „Măicuța m-a măritat" (mg. 2095 k) al cărei text poetic nou, original, informatoarea îl interpretează pe o melodie cunoscută deja cu același titlu [21] :

---

[19] v. fișa de înreg. mg. 2095 i.

[20] adică al unor variații minimale, nepremeditate, inerente oricărei execuții folclorice.

[21] Melodia cu text vechi este destul de cunoscută datorită și faptului că a fost cîntată la radio de către Maria Tănase.


Parlando rubato
mg. 1668 g
Hai Foa - ie ___ ver-de lemn us-cat
Molto rubato, parlando
accel.
mg. 2095k
Hai Foa - ie ___ ver-de ma - tos-tat
Măi - cu-ta m-a mă-ri-tat ___ Du-pă_ un bă - iat bo - gat
Măi - cu-ta m-a mă-ri-ta ___ ți Du-pă_ un bă - iat din sat
Cel mai u ___ rît om din sat Și cînd_ îl ve - deam că_ vi - ne
Vred-nic e ___ de lă - u - dat Cînd vi - ne sa - ra din lun - că
Să strîn-gea i - ni - ma-n mi - ne M-a - pu - cau fri - gu - ri - le ___
Îi_ dau_ gu - ra _ și să cul - că
Și toa - te tris-te- țe - le Of ___ Și toa - te tris-te- țe - le măi.
Îi_ doi-nesc a - sa cu dor Să-i ___ fi - e som - nul u - șor.

Mg. 1668 g Ex. 10

*Hai,* Foaie verde lemn uscat,
Măicuța m-a măritat
După un băiat bogat,
Cel mai urît om din sat.
Și cînd îl vedeam că vine
Să strîngea inima-n mine,
M-apucau frigurile
Și toate tristețele,
*Of,* Și toate tristețele, *măi.*

Cînd venea, dracu-l știa,
Cu mîțu-n brață stătea;
Și-ntr-un cîntec îl țîneam:
— Bărbate, arde-te-ar focu,
Că tu mi-ai mîncat norocu,
Tu mi-ai distrus și viața
Și mi-ai ofilit fața;
C-ai crezut, dă iești bogat,
Nevastă ț-ai cumpărat;
Mai bine îți cumpărai
Funie și te spînzurai,
Dă tine să fiu scăpat
Și să-mi fi luat ieu bărbat,
Unu frumos și sărac;

Și cînd îl vedeam că vine
Să-mi crească inima-n mine,
Să-i spăl cămașa cu rouă,
Să-mi fie dragostea nouă,
S-o usuc pe rozmarin,
La umbră de trandafir,
Cu sulfină s-o-nvălesc,
Pe obraz s-o netezesc.
Și să credeți, oameni buni,
Că ce vă spun nu-s minciuni,
Că într-una i-am cîntat,
Dă cu zori pînă-n serat,
Pînă cînd s-a spînzurat.

Mg. 2095 k Ex. 11

*Hai,* Foaie verde matostat,
Măicuța m-a măritat
După un băiat din sat,
Vrednic e de lăudat.
Cînd vine sara din luncă,
Îi dau gura și se culcă,
Îi doinesc așa, cu dor,
Să-i fie somnul ușor.

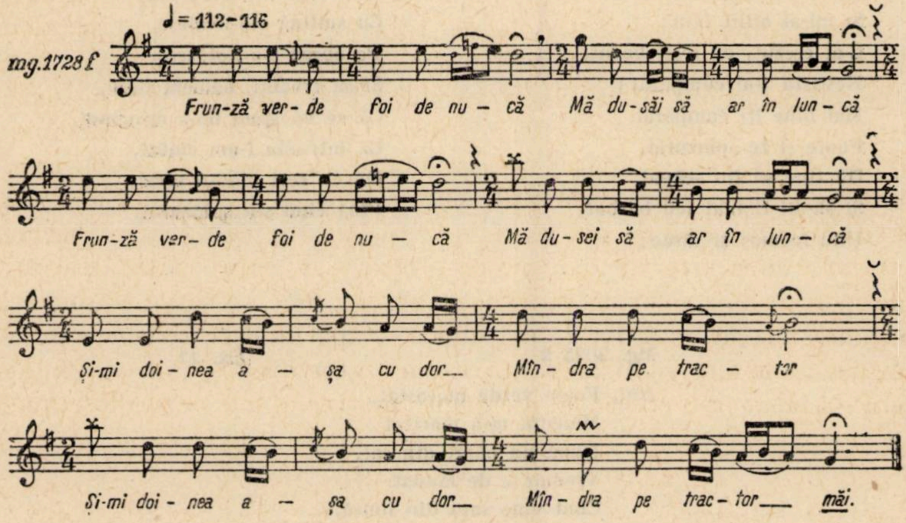
Foaie verde iasomie,
Plin este de voinicie,
Cu flori mîndre-n pălărie,
Fruntaș în gospodărie.
Și cînd vine din cîmpie
Cu mult drag îmi zice mie:

— Ia te uită tu, Mărie,
Cît de bine-ți șade ție
Fruntașe-n gospodărie.
Toată ziua legi la spice,
Cu flori albe în cosițe,
Și lunca rîde la noi,
Că mult ne iubim noi doi.

De data aceasta deosebirile sînt puţin mai pronunţate, iar variaţiile muzicale mai accentuate. Cum caracteristicile de execuţie liberă ale doinei rezervă un loc însemnat variaţiilor, diferenţele dintre cele două variante se pot explica, pînă la un punct, prin înseşi trăsăturile interne ale speciei doină.

Acest specific al execuţiei doinei crează însă şi posibilitatea unei mulări mult mai lesnicioase a melodiei după conţinutul textului. În cazul de faţă există unele variaţii semnificative în acest sens : rîndurile melodice 5, 6 şi 7 din vechea variantă (mg. 1668 g) au intonaţii tînguitoare redate prin structura modală cu cvintă micşorată descendentă (si$^b$ -mi). În varianta nouă (mg. 2095 k) pasajul corespunzător s-a înseninat, nemaiexistînd intervalul micşorat. După părerea noastră, această modificare oglindeşte intenţia interpretei de a pune în concordanţă latura muzicală cu cea poetico-ideologică a textului creat de dînsa.

Să trecem acum la un alt cîntec : „Mă dusei să ar în luncă” (mg. 1728 f), unde înregistrăm schimbări mai însemnate :


♩= 112–116
mg.1728 f
Frun-ză ver-de foi de nu – că Mă du-săi să ar în lun – că
Frun-ză ver-de foi de nu – că Mă du-sei să ar în lun – că
Şi-mi doi-nea a – şa cu dor Mîn-dra pe trac – tor
Şi-mi doi-nea a – şa cu dor Mîn-dra pe trac-tor măi.

Mg. 1728 f

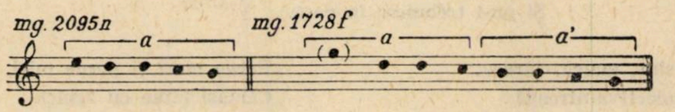
Ex. 12

Frunză verde foi de nucă, } (bis)
Mă dusăi să ar în luncă.
Şi-mi doinea aşa cu dor } (bis)
Mîndra pe tractor, } măi.

— Doineşte, mîndro, doineşte
Că ţara noastră-nfloreşte.
Uite-te pe luncă-n vale
Ce recolte-s pe tarlale ;

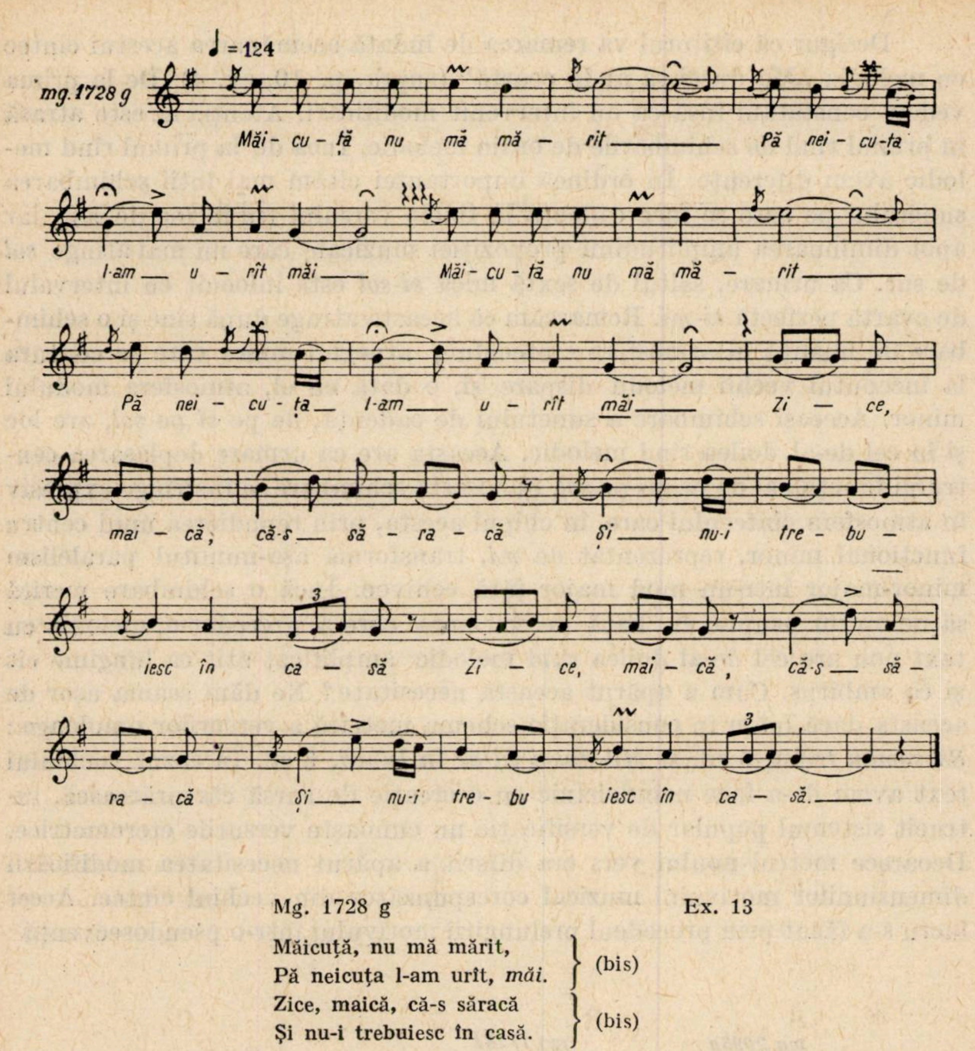
Uite-te, mîndră, şi spune
Cîte ţări sînt aşa-n lume :
Ţară mîndră şi bogată,
De poporul ei cîntată.
(*dictat* :)
Frunză verde iarbă deasă,
Partidul să ne trăiască !
Ne-a făcut viaţa bogată,
În lumină e scăldată.
Traiul este mai uşor,
Şi munca cu mai mult spor.

Desigur că cititorul va remarca de îndată asemănarea acestui cîntec cu melodia „Mă dusei să ar în coastă" (supra, p. 10, ex. 4). De la prima vedere constatăm însă că au intervenit modificări. Atenția ne este atrasă în primul rînd de schimbările de ordin melodic. Încă de la primul rînd melodic avem diferențe. În ordinea importanței cităm mai întîi schimbarea sunetului pe care se face cadența la finele versului (*re* în loc de *mi*), iar apoi diminuarea amplitudinii propoziției muzicale care nu mai atinge *sol* de sus. Ca urmare, saltul de sextă mică *si-sol* este înlocuit cu intervalul de cvartă perfectă *si-mi*. Remarcăm că aceasta atrage după sine și o schimbare de nuanță în atmosfera cîntecului; arpegiul minor care se contura la începutul vechii melodii dispare și, o dată cu el, atmosfera modului minor. Aceeași schimbare a sunetului de cadență, de pe *si* pe *sol*, are loc și în cel de-al doilea rînd melodic. Aceasta are ca urmare deplasarea centrului funcțional de pe *mi* pe *sol*. Și această schimbare se răsfrînge expresiv în atmosfera cîntecului care, în chipul acesta, prin repudierea unui centru funcțional minor, reprezentat de *mi*, transformă așa-numitul paralelism minor-major într-un mod major fără echivoc. Încă o schimbare merită să ne oprim asupra ei. Față de varianta care a precedat-o, melodia cu text nou are cel de-al doilea rînd melodic amplificat atît ca lungime cît și ca ambitus. Cum a apărut această necesitate? Ne dăm seama ușor de aceasta dacă luăm în considerație schema metrică a versurilor omoloage: *Să semăn trifoi*, 5 sil. și *Mă dusei să ar în luncă*, 8 sil. În cazul vechiului text avem de-a face neîndoielnic cu o creație de sursă cărturărească, întrucît sistemul popular de versificație nu cunoaște versurile eterometrice. Deoarece metrul noului vers era diferit a apărut necesitatea modificării dimensiunilor motivului muzical corespunzător din vechiul cîntec. Acest lucru s-a făcut prin procedeul prelungirii motivului într-o pseudosecvență:



Sunetul *sol* (din paranteză) care ar părea că strică linia motivului, nu este decît un ictus expresiv apărînd la repetare sub forma lui *si* cu , în ambele cazuri avînd valoare de succedaneu al lui *mi*.

Modificări asemănătoare întîlnim și într-un alt cîntec creat de interpreta noastră, „Măicuță, nu mă mărit" (mg. 1728 g):


♩ = 124
mg. 1728 g
Măi- cu - ță nu mă mă - rit Pă nei - cu-ța
l-am u - rît măi Măi- cu - tă nu mă mă - rit
Pă nei - cu - ța l-am u - rît măi Zi - ce,
mai - că, că-s să - ra - că Și nu-i tre - bu -
iesc în ca - să Zi - ce, mai - că, că-s să -
ra - că Și nu-i tre - bu - iesc în ca - să.

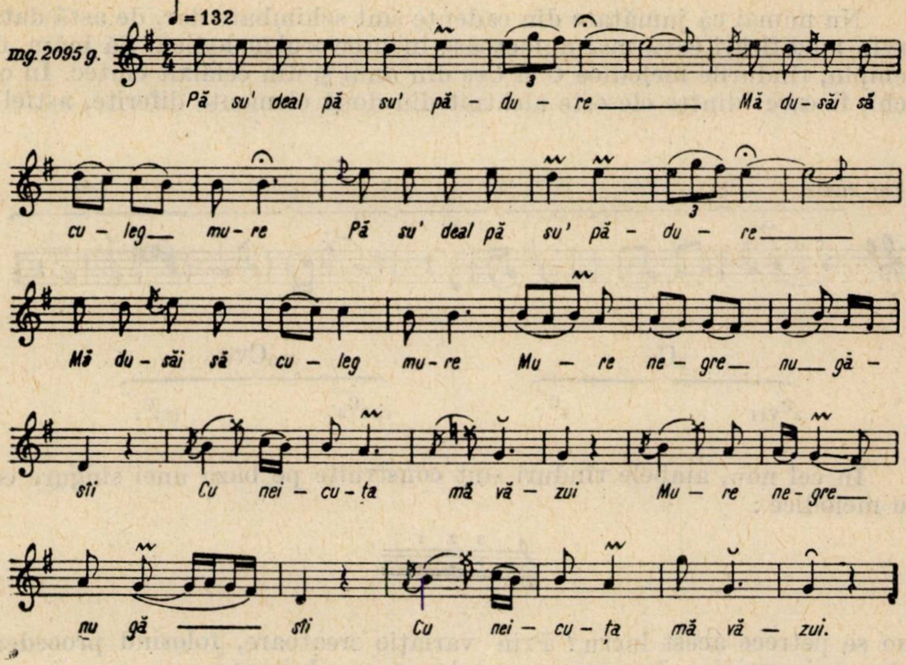
Mg. 1728 g Ex. 13

Măicuță, nu mă mărit,
Pă neicuța l-am urît, *măi.* } (bis)
Zice, maică, că-s săracă
Și nu-i trebuiesc în casă. } (bis)

Eu nu sînt, maică, săracă,
Spuie colectiva-ntreagă :
Am brațe tari și buze moi,
Cum le place la flăcăi ;
Scoarțe am, neică, destule,
N-are maica un'-le pune ;

Perne mari și perne mici,
Cămăși pline cu arnici.
Cînd, neică, m-oi mărita
Șapte care mi-or căra,
Neicuță, la zestrea mea.

Gheorghița Ristea ne-a executat — sub titlul „Pe sub deal, pe sub pădure" — și melodia care i-a servit ca bază pentru noua variantă a cîntecului. Dăm mai jos cîntecul în forma lui inițială, așa cum l-am înregistrat cu text tradițional (mg. 2095 g) :


♩= 132
mg. 2095 g.
Pă su' deal pă su' pă - du - re Mă du - săi să
cu - leg mu - re Pă su' deal pă su' pă - du - re
Mă du - săi să cu - leg mu - re Mu - re ne - gre nu gă -
sîi Cu nei - cu - ţa mă vă - zui Mu - re ne - gre
nu gă sîi Cu nei - cu - ţa mă vă - zui.

Din capul locului constatăm că toate rîndurile melodice sînt vizibil modificate, îndeosebi în partea de sfîrşit, la cadenţe. E suficient să transcriem sumar forma structurală a celor două exemple [22] :

mg. 2095g

$\|\!: \; {}^{1}_{6}A^{1\,(VII)}_{6\,(5)} \quad {}^{(VII)\,1}_{(5)\,6}B^{5}_{3} \;\; , \;\; :\!\|\!\|\!: \; {}_{3}C_{V} \quad {}_{(2)\,8}C_{VC\,1} \; :\!\|$

mg 1728g

$\|\!: \; {}_{(5)\,6}A_{6\,(5)} \quad {}_{(5)\,6}B_{1} \;\; , \;\; :\!\|\!\|\!: \; {}_{3}C_{1} \quad {}_{(2)\,3}C_{V\,1} \; :\!\|$

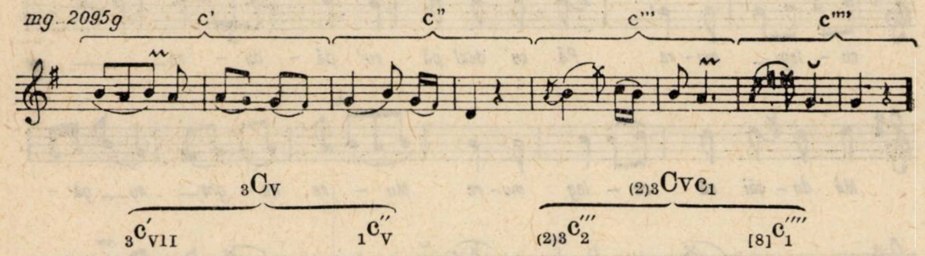
---

[22] Schema de mai sus reprezintă transcrierea formei arhitectonice a cîntecelor după un sistem convenţional generalizat, în care o majusculă marchează un rînd melodic cu conţinut de sine stătător, menţiunea ,,v'' varierea în interiorul rîndului, iar ,,c'' varierea la cadenţă. În acest sistem treptele sînt indicate prin cifre, în raport cu un sunet central, pilonul funcţional al scării. Punctul de origine îl formează fundamentala melodiei, notată cu 1. Pornind de la fundamentală, treptele superioare, în ordinea lor suitoare, se notează cu şirul cifrelor arabe în continuare; treptele inferioare se notează, în succesiunea lor coborîtoare, cu cifre romane în ordine retrogradă, socotindu-se echivalenţa 1 = VIII, în felul următor :

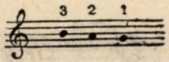
...IV V VI VII 1 2 3 4 5 ...
VIII

Cifra aşezată în stînga literei arată treapta cu care începe rîndul melodic respectiv, iar cifra din dreapta cea cu care sfîrşeşte. Cifrele puse în paranteză indică sunetele ornamentale care preced sau succed sunetul real. Cezura principală este consemnată cu ' iar repetiţia prin : ||

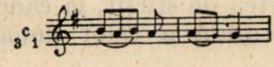
Nu numai că jumătate din cadențe sînt schimbate dar, de astă dată, survin modificări ceva mai numeroase în interiorul melodicii. Să luăm, de exemplu, rîndurile melodice *C* și *Cvc* din unul și din celălalt cîntec. În cel vechi, fiecare dintre ele este alcătuit din două elemente diferite, astfel :



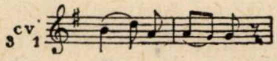
În cel nou, ambele rînduri sînt construite pe baza unei singure celule melodice :



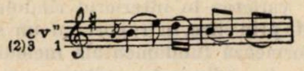
Cum se petrece acest lucru? Prin variație creatoare, folosind procedeul prelucrării motivice. La început, celula apare sub forma :



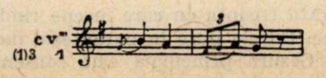
în care recunoaștem cu ușurință motivul *c'* de la mg. 2095 g fără ultima notă (*fa diez*), care în noul context i s-a părut de prisos cîntăreței. A doua apariție are aspectul :



și nu conține nou decît o lărgire a intervalului *si* — *la* printr-o incursiune la *re*. În continuare intervalul este lărgit și mai mult (pînă la *mi*) și are loc revenirea gradată, cu oarecare întîrziere datorită trecerii prin trepte conjuncte, la *sol* :



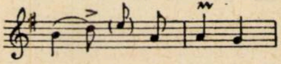
În fine, cea de-a patra oară, motivul apare sub o formă aproape nudă :



Recompunînd imaginea întregii fraze melodice analizate vom avea sub ochi un singur motiv melodic *c* și patru ipostaze ale acestuia :

$$\overbrace{{}_3c_1 \qquad\qquad {}_3cv'_1}^{{}_3C_1} \qquad\qquad \overbrace{{}_{(2)3}cv''_1 \qquad\qquad {}_{(1)3}cv'''_1}^{{}_{(2)3}Cv_1}$$

Subliniem că creatoarea și-a luat felul în care a articulat elementele de variație din însăși substanța melodică a noului cîntec. Mai mult, el face parte din stilul personal de execuție creatoare al cîntăreței. Să se remarce că motivul



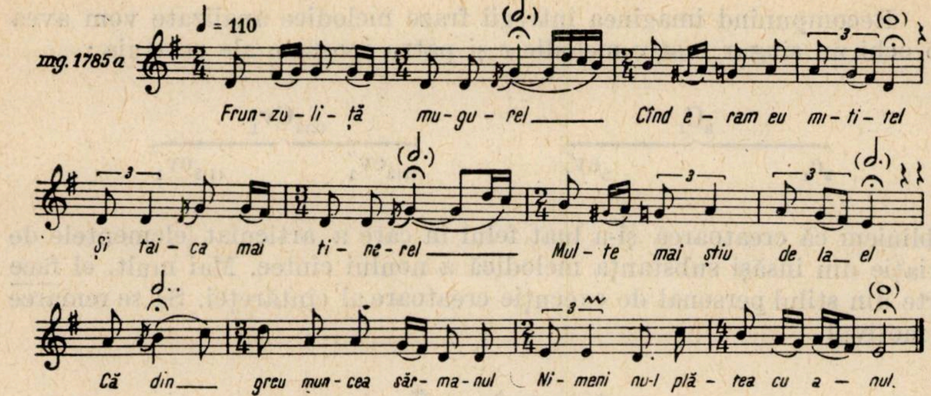
din rîndul al doilea (mg. 1728 g) are valoarea unei prefigurări a variației ${}_3c\,v'_1$. Neîndoios, avem aici de-a face cu o prelucrare intensivă a unor elemente ale căror resurse interne sînt valorificate la maximum, și aceasta cu bună știință, așa cum ne atrage atenția însăși interpreta care spune, referindu-se la vechea melodie : „am luat numai o fantezie ( = motiv, element, N.N.) de la ăsta" [23].

Să vedem ce consecințe au avut aceste transformări în conținutul emoțional al muzicii. În primul rînd, modificările desenului melodic și concentrarea cadențelor pe *sol* au dus la stabilizarea atmosferei funcționale, la înlăturarea oscilării din paralelismul minor-major și la reliefarea unui centru funcțional unic, de tip major. Aceasta se simte chiar de la început, în ciuda faptului că primul rînd melodic debutează prin repetarea insistentă a notei *mi*, pe care se și efectuează cadența. Datorită intervenției lui *re*, notă reală și apogiatură, nu se precizează nici un punct de sprijin pînă cînd rîndul următor înscăunează pe *sol* ca centru funcțional. Se clarifică acum și rolul lui *mi* ca sextă mare a modului *sol*, și avînd un puternic rol expansiv, accentuat de menținerea lui prelungită. Un singur centru funcțional, precum și diversificarea cu aspect ondulatoriu a mișcărilor melodice (descendente global la rînd melodic în vechea melodie) contribuie la sporirea caracterului luminos și dinamic al cîntecului, fapt care vine, în intenția creatoarei, să slujească conținutul nou al textului poetic.

Un cîntec care vorbește antitetic despre viața din trecut și viața nouă de astăzi a celor din Scundu este „Cînd eram eu mititel" (mg. 1785 a) :

---

[23] v. fișa de înreg. mg. 2095 g.

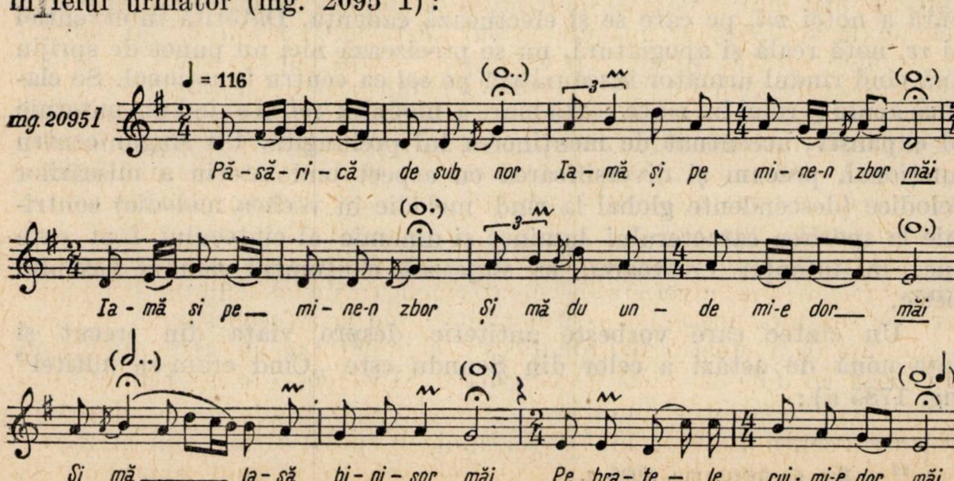

♩ = 110
mg. 1785 a
Frun-zu-li-ță mu-gu-rel__ Cînd e-ram eu mi-ti-tel
Și tai-ca mai ti-ne-rel__ Mul-te mai știu de la_ el
Că din__ greu mun-cea săr-ma-nul Ni-meni nu-l plă-tea cu a-nul.

Mg. 1785 a. Ex. 15

Frunzuliță mugurel,
Cînd eram eu mititel
Și taica mai tinerel,
Multe mai știu de la el:
Că din greu muncea, sărmanul,
Nimeni nu-l plătea cu anul.

Dar acu m-am făcut mare,
Taica patru feciori are
Și e mîndru, mulțumit,
De partidul cel iubit,
Că feciori buni i-a crescut:
Unu-i strungar în uzină,
Altul minier în mină,
Eu sînt un harnic sondor,
Îi dau țării mult petrol;
Tractorist e cel mai mic,
D-aia taica-i mulțumit.

Textul este creația Gheorghiței Ristea. Pentru executarea lui, dînsa folosește melodia unui cîntec liric mai vechi, interpretat și la radio de către Maria Tănase, pe care îl cunoaște cu versuri referitoare la dorul mîndrei al cărei iubit a plecat la armată. Gheorghița Ristea ni l-a cîntat în felul următor (mg. 2095 1):


♩ = 116
mg. 2095 I
Pă-să-ri-că de sub nor Ia-mă și pe mi-ne-n zbor măi
Ia-mă și pe__ mi-ne-n zbor Și mă du un-de mi-e dor__ măi
Și mă__ la-să bi-ni-șor măi Pe bra-țe-le cui-mi-e dor măi.

Mg. 2095 1. Ex. 16

Păsărică de sub nor,
Ia-mă și pe mine-n zbor, *măi*,
Ia-mă și pe mine-n zbor
Și mă du unde mi-e dor, *măi*.
Și mă lasă binișor, *măi*,
Pe brațele cui mi-e dor, *măi*.

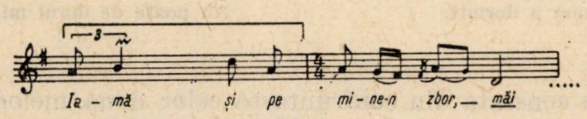
Să mă duci tu binișor
Deasupra cazărmilor,
Să văd puiul ce-am iubit
Az noapte cum a dormit.

De-o fi dormit puiul bine,
E cu gîndul tot la mine;
De-o fi dormit puiul rău,
Nu poate de dorul mieu.

Ce putem constata din confruntarea celor două melodii? La prima vedere s-ar părea că nu există deosebiri de esență între una și cealaltă. O privire mai atentă însă ne va face să observăm că diferențele pe care am fi fost ispitiți să le considerăm neînsemnate au un rol expresiv bine determinat, o funcție precisă în context. Să luăm primele două rînduri melodice din fiecare cîntec și să urmărim ce se întîmplă paralel. Cel dintîi dintre ele este destul de apropiat în ambele variante, doar că, în noua melodie, este ornamentat la cadență printr-o formulă melismatică de șaisprezecimi. La cel de-al doilea rînd schimbarea este mai accentuată. Profilul melodic este modificat în sensul că, în noua variantă, se renunță la urcarea pînă la *re*, înlocuindu-se linia frîntă a vechiului rînd cu o mișcare mai lină, mai închegată. Totodată, prin suprimarea salturilor (terță, cvartă), se obține un mers gradat, prin trepte alăturate, cu un caracter mai cantabil, care duce pe nesimțite la cadența pe *re*, punct de convergență a celor două rînduri, vechi și nou. Ar fi interesant să știm, însă : pentru ce, în noua melodie, primul rînd melodic a fost lăsat aproape intact, iar schimbarea a afectat mai mult rîndul al doilea? Să remarcăm că sub cel dintîi rînd melodic (la mg. 1785 a) întîlnim versul „*Frunzuliță mugurel*", iar sub cel de-al doilea versul : „*Cînd eram eu mititel*". După cum se vede, versul de sub primul rînd melodic este un vers nesemnificativ, pe cînd cel de-al doilea vers este un vers de conținut. Într-adevăr, „*Frunzuliță mugurel*" este un clișeu introductiv cu care în poezia populară pot începe nenumărate cîntece, cu o sferă tematică foarte largă, în timp ce versul următor este legat direct de tema aleasă. Se pare că aici rezidă răspunsul la întrebarea pe care ne-am pus-o.

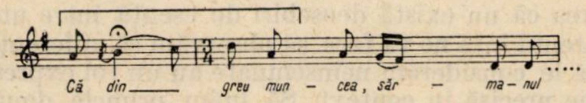
În următoarele două rînduri melodice diferențele se mențin corespunzător la același nivel. În cel de-al cincilea rînd melodic ne întîmpină altceva. De data aceasta aspectul noului rînd se deosebește de cel vechi și prin faptul că sunetul de cadență este schimbat. Concomitent, ambitusul este lărgit, iar linia melodică transformată. Să vedem care este semnificația de conținut a acestor schimbări. Efectul lor esențial este scoaterea în evidență a conținutului de idei al textului, în speță, al versului aflat sub melodie. Să se remarce că cuvîntul-cheie pentru sensul exprimat devers, cuvîntul „*greu*", a atras la sine sunetul cu cea mai mare încărcătură sonoră, accentuat atît prin poziție (după bara de măsură) cît și prin înălțime (punctul cel mai înalt al desenului melodic). Subliniind pe plan muzical ideea contradicției sociale exprimată de vers, și anume contradicția dintre volumul mare de muncă depus de țăranul sărac („*Că din greu muncea*") și condițiile de mizerie în care era obligat să trăiască în trecut (sugerate de apoziția „*sărmanul*"), cîntăreața simte nevoia unei căderi la octava inferioară a acestui sunet (*re*), fapt care s-a manifestat exterior tocmai prin schimbarea sunetului de cadență. De fapt, în acest loc, Ristea captează, amplificînd-o, culminația celui de-al doilea rînd din vechea variantă :

mg. 2095 l



devine

mg. 1785 a



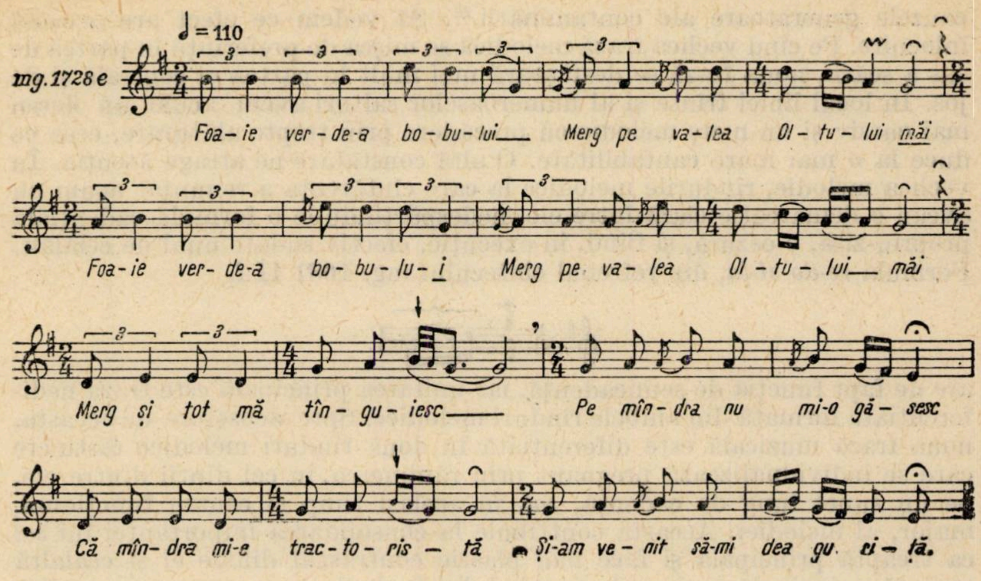
Pînă acum melodiile cîntecelor noi pe care le-am analizat comparativ cu cele vechi s-au servit, pentru a se conforma noului conținut, în special de metoda variației. Vom lua acum un caz ce depășește pragul simplei variații ca factor de evoluție a melodicii.

În noiembrie 1959 informatoarea a înregistrat cîntecul „Dragă mi-e noaptea de vară" (mg. 1631 II f) la care ne-am referit sumar (supra, p. 14, ex. 7). Textului tradițional cunoscut de ea și circulînd destul de mult în Oltenia[24], interpreta i-a adăugat o altă concluzie transformîndu-l într-un text de cîntec nou. Este interesant de menționat că, combinînd două motive poetice diferite în acest text, cîntăreața folosește în partea a doua (începînd cu versul „Ce stai, cuce-așa mirat") un text difuzat la radio în anii 1959—60. Referitor la acel text, cîntat și de Gh. Ristea cu unele omisiuni, cîntăreața Iustina Bălușeanu, care l-a înregistrat atunci la radio cu o altă melodie, ne-a informat că l-a extras dintr-un manual școlar. Avem, așadar, de-a face aici cu un exemplu de introducere în circuitul folcloric a unui text, de factură populară, publicat.

Datorită asemănării dintre textul tradițional și acela nou, melodia nu a fost modificată în primul moment, Gh. Ristea păstrînd identic pînă și refrenul lung cu care ea cîntă vechiul text, de dragoste. În vara anului 1960, informatoarea a creat un alt text nou care nu se mai slujește de nici o idee sau vers din vechiul text. De astă dată a intervenit însă și în muzică. Iată acest cîntec (mg. 1728 e) :

---

[24] cf. G. Ciobanu-Plenița, *op. cit.*, p. 109 ; G. F. Ciaușanu, G. Fira și C.M. Popescu, *op. cit.*, p. 18 ; mg. 1968 j, C.I.E.F.


♩= 110
mg. 1728 e
Foa-ie ver-de-a bo-bu-lui Merg pe va-lea Ol-tu-lui măi
Foa-ie ver-de-a bo-bu-lu-i Merg pe va-lea Ol-tu-lui măi
Merg și tot mă tîn-gu-iesc Pe mîn-dra nu mi-o gă-sesc
Că mîn-dra mi-e trac-to-ris-tă Și-am ve-nit să-mi dea gu-ri-ță.

Mg. 1728 e Ex. 17

Foaie verde-a bobului,
Merg pe valea Oltului, *măi*, } (bis)
Merg şi tot mă tînguiesc,
Pe mîndra nu mi-o găsesc,
Că mîndra mi-e tractoristă,
Şi-am venit să-mi dea guriţă.

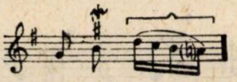
Să-i spui, Oltule, aşa :
Că eu mă mîndresc cu ea,
Că şi eu sînt tractorist
Şi fruntaş colectivist ;
Muncesc în gospodărie,
Traiul mai uşor să fie.

Ţi-aş spune, Oltuţule,
Ţi-aş spune, băiatule,
Că mi-e dragă ţara mea
Şi eu mă mîndresc cu ea ;
Că mi-e drag poporul meu,
D-aia-l cînt, Oltule, eu.

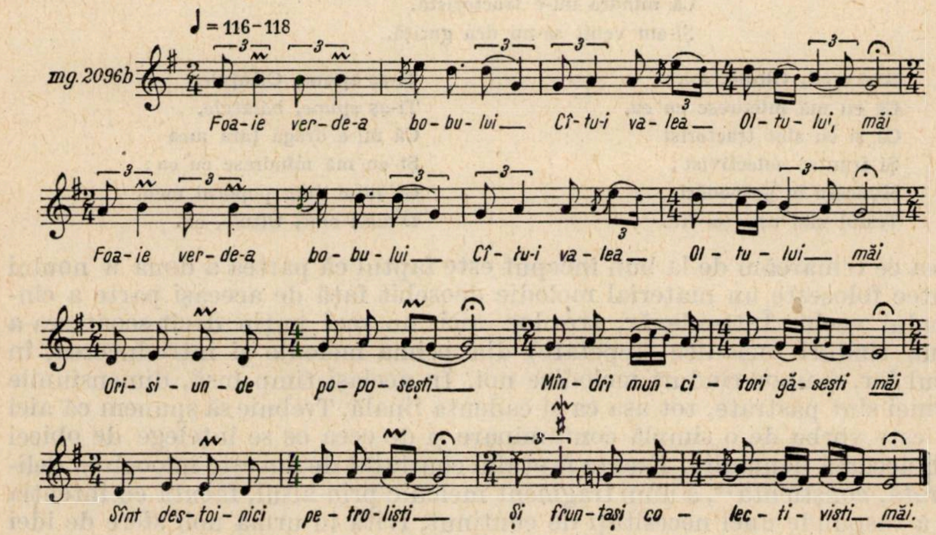
Ceea ce remarcăm de la bun început este faptul că partea a doua a noului cîntec foloseşte un material melodic deosebit faţă de aceeaşi parte a cîntecului vechi. Într-adevăr, are loc aici nu mai puţin decît scoaterea a două rînduri melodice (repetate) din prima melodie şi introducerea, în locul lor, a unor rînduri melodice noi. În acelaşi timp însă, dimensiunile formei sînt păstrate, tot aşa ca şi cadenţa finală. Trebuie să spunem că aici nu este vorba de o simplă contaminare şi de ceea ce se înţelege de obicei sub această denumire. Esenţa faptului constatat de noi este înlocuirea deliberată, conştientă[25], a unui fragment melodic prin altul, făcută cu intenţia de a răspunde unei necesităţi de conţinut, ivită în urma noii sfere de idei exprimate. Sub acest aspect, fenomenul nu a fost semnalat pînă acum printre cauzele generatoare ale contaminării[26]. Să vedem ce efect are această înlocuire. Pe cînd vechea frază melodică se mişca de preferință în partea de sus a scării, noua frază se desfăşoară mai mult în partea ei centrală şi de jos. În locul liniei frînte şi al numeroaselor salturi avem acum un desen mai cursiv şi un mers melodic cu precădere prin trepte alăturate, ceea ce duce la o mai mare cantabilitate. O altă constatare ne atrage atenția. În vechea melodie, rîndurile melodice la care cîntăreața a renunțat acum nu aveau o demarcație clară între ele, nedespărțindu-le o formulă cadențială propriu-zisă, o cezură, şi fiind, în execuție, efectiv sudate unul de celălalt. Formula *re-do-si-la*, din refrenul cîntecului mg. 1631 II f,

---

[25] v. fişa de înreg. mg. 1728 e.



are de fapt funcția de semicadență, iar unitatea principală este fraza nediferențiată formată din ambele rînduri melodice. Spre deosebire de aceasta, noua frază muzicală este diferențiată în două rînduri melodice distincte care se individualizează pregnant prin rămînerea, în cel dintîi dintre ele, pe un sunet lung de cadență, *sol*, în acelaşi timp şi centru funcțional, major, al melodiei. Aceasta contribuie la consolidarea importanței lui *sol* ca treaptă principală şi face mai plastic contrastul dintre el şi cealaltă treaptă principală, *mi*, cadența rîndului melodic care urmează imediat după aceasta. Dar nu numai pe plan melodic avem schimbări ci şi în ceea ce priveşte ritmul. Pentru a putea urmări cu mai multă uşurință schimbările de ordin ritmic vom apela la o variantă a cîntecului nou analizat pînă acum, unde noile rînduri melodice sînt executate mai închegat (mg. 2096 b):


♩= 116-118
mg.2096b
Foa-ie ver-de-a bo-bu-lui___ Cî-tu-i va-lea___ Ol-tu-lui, măi
Foa-ie ver-de-a bo-bu-lui___ Cî-tu-i va-lea___ Ol-tu-lui___ măi
Ori-si-un-de po-po-sești___ Mîn-dri mun-ci-tori gă-sești măi
Sînt des-toi-nici pe-tro-liști___ Și frun-tași co-lec-ti-viști___ măi.

---

[26] v. Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, „Revista de folclor", nr. 1–2/1956, p. 35–36.

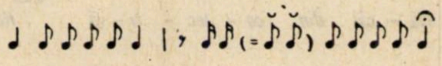
Mg. 2096 b Ex. 18

Foaie verde-a bobului,
Cîtu-i valea Oltului, *măi*, } (bis)
Orișiunde poposești
Mîndri muncitori găsești, *măi*,
Sînt destoinici petroliști
Și fruntași colectiviști, *măi*.

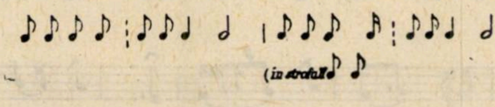
Harnice-s și fetele
Pe toate ogoarele,
Cu mult drag ele doinesc
Și gîndind la ce iubesc.
Și în cîntec legănat
Crește spicu-n rod bogat.

— Oltule, Oltuțule,
Du-ți la vale apele,
Și le spune tuturor
Că mi-e scump acest ogor,
Îmi e drag poporul meu
Și de-aceea-l cînt mereu.

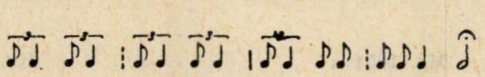
Să transcriem schemele ritmice ale rîndurilor omoloage din refren. Vom avea, pentru vechea melodie (1)



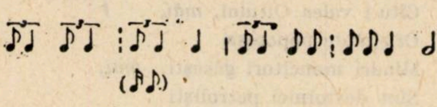
iar pentru cea nouă (2)



Schema (2), extrasă din rîndurile 5—6 ale cîntecului mg. 2096 b, stă de asemenea la baza rîndurilor 7—8 și apare, cu mici modificări, datorate în special textului, în rîndurile 5—8 ale mg. 1728 e. Ce constatare se impune confruntînd cele două scheme? În vechea melodie schema (1) juxtapusă schemei ritmice a primelor două rînduri (3)

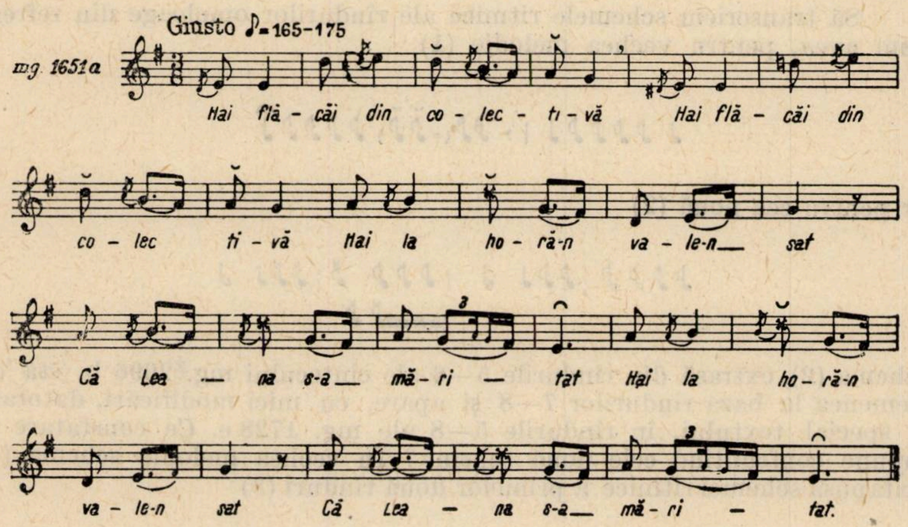


dă naștere unei heteroritmii care face și mai pregnantă intervenția refrenului (întrucît ea se produce chiar o dată cu refrenul). Noua melodie, abrogînd refrenul, a evitat în același timp schema lui ritmică, acum lipsită de conținut melodico-poetic. Totodată a fost exclusă posibilitatea unei preluări mecanice, fără un rost determinat, doar de dragul schemei formale. Această remarcă ne dă un exemplu de modul cum, potrivit legităților care se manifestă în întregul folclor, noul creator acționează selectiv față de mijloacele tradiționale, acceptîndu-le în măsura în care sînt motivate de conținut. Pe de altă parte, integrînd noua schemă ritmică în context constatăm aceeași prelucrare intensivă, aceeași exploatare a unei resurse interne — de astă dată a ritmului — semnalată cu altă ocazie (supra, p. 24—25). Transcriind schema ritmică a rîndurilor 1—2 din mg. 1728 e şi 2096 b obţinem (4)



care nu este decît varierea schemei (3), respectiv (2). Observăm că ritmul noilor cîntece foloseşte în mai mare măsură saficul, larg utilizat în cîntecele de stil modern. Avem în aceasta o dovadă a orientării creatoarei către sensibilitatea artistică actuală a maselor.

Interpreta noastră abordează cu interesante intenţii înnoitoare şi o categorie folclorică ce-şi păstrează astăzi întreaga actualitate, anume cîntecul de nuntă. Dăm ca exemplul cîntecul „Hai, flăcăi din colectivă" (mg. 1651 a):


Giusto ♪=165-175
mg. 1651a
Hai flă - căi din co - lec - ti - vă Hai flă - căi din
co - lec ti - vă Hai la ho - ră-n va - le-n___ sat
Că Lea — na s-a___ mă - ri — tat Hai la ho - ră-n
va - le-n sat Că Lea — na s-a___ mă - ri — tat.

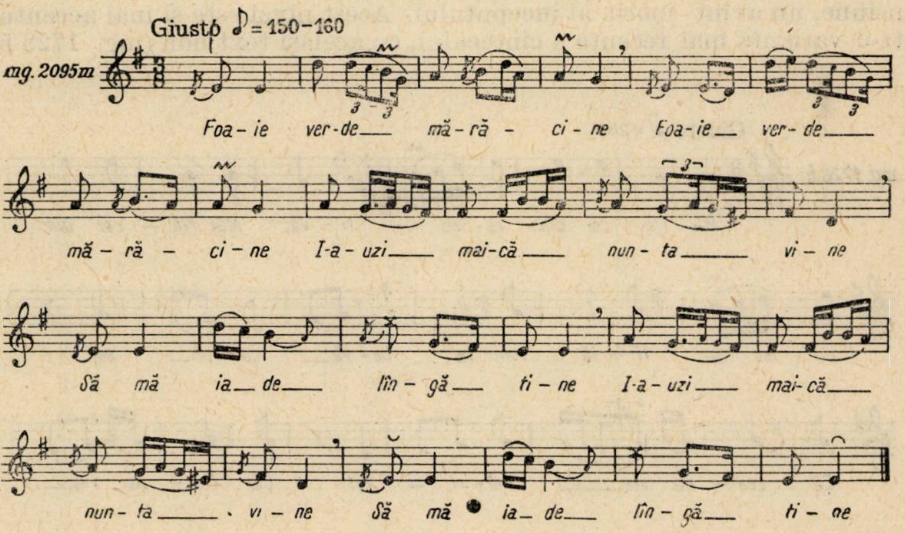
Mg. 1651 a Ex. 19

Hai, flăcăi din colectivă, (bis)
Hai la horă-n vale-n sat,
Că Leana s-a măritat. } (bis)

Leana noastră, mîndră fată,
N-a rămas nemăritată;
Şi cămăşi are dăstule:
Nu mai are un' le pune.
Scoateţi caii, măi flăcăi,
Şi le puneţi zurgălăi,
Pe la coame clopoţei,

Şi mergeţi în vale-n sat,
Că Leana s-a măritat.
Colectiva-i soacră mare:
Scoate pîine din hambare
Şi cu vin de Drăgăşani,
Cum le place la ţărani.

Pentru comparaţie, transcriem şi melodia cîntecului de nuntă de la care s-a pornit (mg. 2095 m):

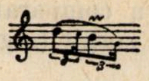

Giusto ♪=150-160
mg. 2095 m
Foa- ie ver-de mă - ră - ci - ne Foa- ie ver- de
mă - ră - ci - ne I-a - uzi mai-că nun - ta vi - ne
Să mă ia de lîn - gă ti - ne I-a - uzi mai- că
nun - ta vi - ne Să mă ia de lîn - gă ti - ne

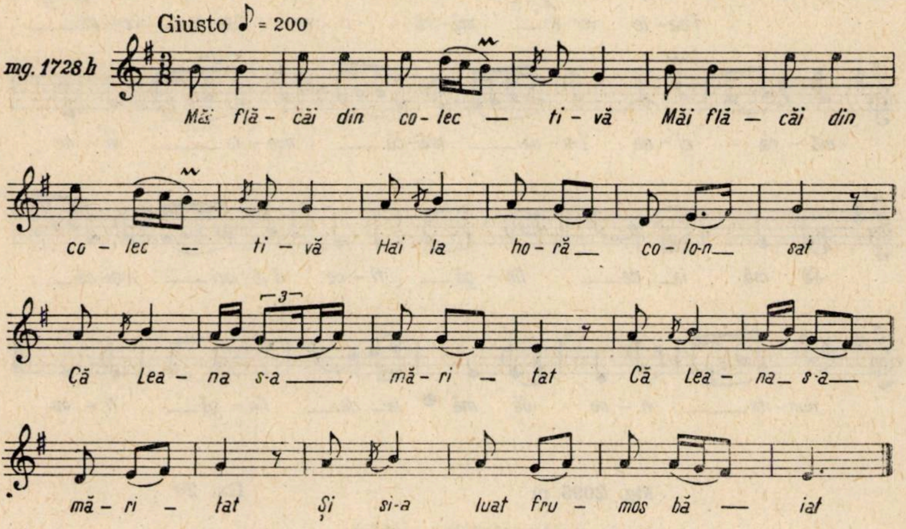
Mg. 2095 m Ex. 20

Foaie verde mărăcine, (bis)
I-auzi, maică, nunta vine } (bis)
Să mă ia de lîngă tine. }

Ia-ţi, mireasă, ziua bună
De la fraţi, de la surori,
De la grădina cu flori;
De la strat de floricele,
De la rude vericele;
De la strat de busuioc,
De la feciorii din joc;
De la frunza cea de brad,
De la puiul cel lăsat.

Plînge, mireasă, cu jele,
Nu vei mai purta petele,
Nici în degete inele,
Şi nici în urechi cercei,
N-ai mai juca cu flăcăi.
Cîntaţi, fete, şi horiţi
Cît mai sînteţi la părinţi.
Jucaţi, fete, horile
Şi vă purtaţi florile.

Confruntînd primele două rînduri melodice ale uneia cu cele ale celeilalte melodii, observăm la cîntecul nou anumite modificări care, deşi nu afectează considerabil substanţa muzicală, provoacă totuşi o schimbare de atmosferă. Astfel, dacă luăm comparativ primele două rînduri, constatăm modificarea conturului melodic şi lărgirea în sus a ambitusului, datorită notei *mi* pătrime, în cea de-a doua măsură. Simultan, această notă are şi un rol expresiv în propoziţia din care face parte. Să ne gîndim că ea înlocuieşte formula melismatică descendentă  printr-un sunet ţinut, plasat la o înălţime superioară. De aici rezultă un alt nivel de tensiune, un avînt sporit al începutului. Acest nivel este şi mai accentuat într-o variantă mai recentă a cîntecului, cu acelaşi text nou (mg. 1728 h) :


Giusto ♪ = 200
mg. 1728 h
Măi flă - căi din co - lec — ti - vă Măi flă — căi din
co - lec — ti - vă Hai la ho - ră co - lo-n sat
Că Lea - na s-a mă - ri — tat Că Lea - na s-a
mă - ri — tat Şi şi-a luat fru - mos bă — iat

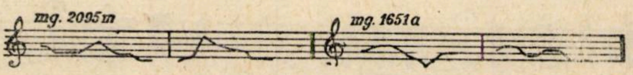
Mg. 1728 h Ex. 21

Măi flăcăi din colectivă, (bis)
Hai la horă, colo-n sat,
Că Leana s-a măritat (bis)
Şi şi-a luat frumos băiat ;

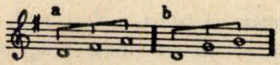
Băiatul e frumuşel,
Flăcăul e voinicel.
El e mîndru-n colectiv,
Cu Lenuţa lui muncind.
Scoateţi caii, măi flăcăi,
Şi le puneţi zurgălăi,
Pe la coamă clopoţăi,

Şi mergeţi în vale-n sat,
Că Gheorghiţă s-a-nsurat.
Colectiva-i soacră mare :
Scoate pîine din hambare
Şi cu vin de Drăgăşani,
Cum le place la ţărani.

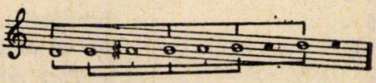
Aici, pe lîngă faptul că începutul se face la o treaptă superioară, sunetul *mi* este repetat şi în măsura a treia. În ceea ce priveşte ritmica, remarcăm în întreg cîntecul mg. 1728 h tendinţa de recompunere a formei primare a iambului ♪♩. prin reducerea frecvenţei subdivizării unităţilor ♪. şi ♩. Schimbări serioase pe plan melodic, ritmic şi funcţional au loc în partea a doua a melodiei (formată din rîndurile melodice 3–4 repetate). Din primul moment observăm că în variantele noi, față de cîntectul tradițional, avem de-a face cu fraze muzicale corespunzător diferite care nu converg decît la cadența finală a ultimului rînd. Mai precis, e vorba de o contaminare cu cunoscuta melodie a lui Barbu Lăutaru [27], a cărei a doua parte, cu mici variații, a înlocuit ultimele rînduri ale mg. 2095 m. Acest fapt se datorează, desigur, practicii de amatoare a cîntăreței noastre, contactului său cu formațiile orășenești. Contaminarea nu e întîmplătoare. Ea a fost posibilă grație apropierii dintre texte în acest loc, faptului că pasajul corespunzător din cîntecul lui Barbu Lăutaru vorbește despre „cununii" [28]. Ce le deosebește? În primul rînd mersul melodic care are altă înfățișare — simetric opusă (cu excepția formulei de cadență) — de la cîntec la cîntec :



Modificările ritmice (nesubdivizarea iambului) sînt o altă notă distinctivă. În sfîrșit, funcțional, constatăm un fapt important : dispariția, în cel de-al treilea rînd melodic, a unei structuri cu centrul pe subton (*re*) și înlocuirea ei cu rămînerea pe structura funcțională a lui *sol*. Vom sesiza și mai bine acest lucru notînd pilonii funcționali ai rîndului melodic 3 în vechea (a) și în noua (b) melodie :



În vechea melodie coexistența acestei structuri cu structura pe *sol* din primele două rînduri dădea naștere unei alternanțe funcționale, între a și b, de ordinul unei cvinte ascendente (relație cvasiarmonică constatată în special în cîntecele bănățene) care era alăturată mai departe, în rîndul melodic 4, unei structuri minore cu centrul pe *mi*, în felul următor :



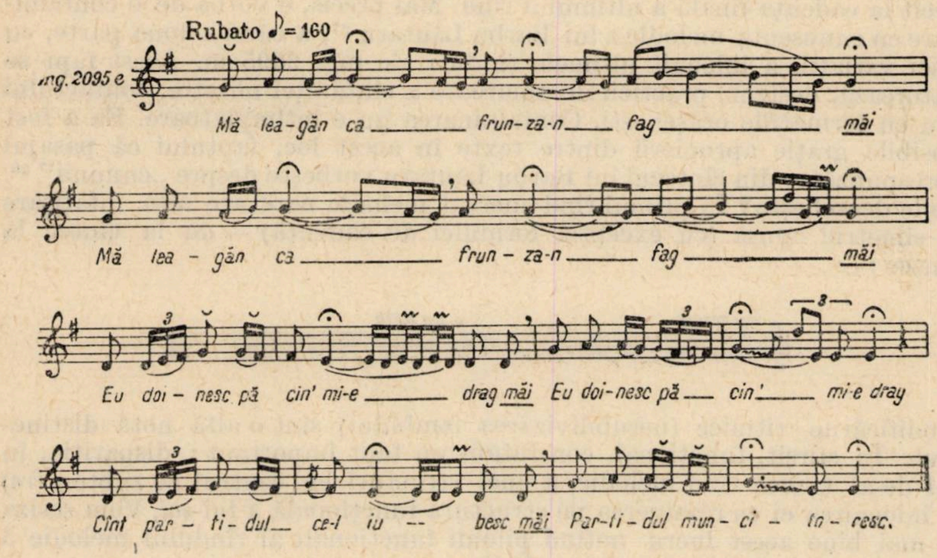
În noua melodie, cauza acestui fenomen de dispariție trebuie văzută în tendința de a evita ca subtonul să devină centru armonic și să se creeze astfel două centre funcționale la distanța de 1 ton (*re–mi*).

---

[27] v. L. Paceag, *op. cit.*, p. 104.

[28] Este interesant de semnalat că o variantă a cîntecului lui Barbu Lăutaru se utiliza odinioară ca marș de nuntă în Năsăud. În com. Sibiel, rn. Sibiu, reg. Brașov a fost identificată în 1959 o altă variantă a aceleiași melodii în tipul mai nou de cîntec al miresei.

Un caz cu schimbări asemănătoare îl reprezintă cîntecul „Mă leagăn ca frunza-n fag” (mg. 2095 e):


Rubato ♪= 160
mg. 2095 e
Mă lea-găn ca frun-za-n fag măi
Mă lea - găn ca frun - za-n fag măi
Eu doi - nesc pă cin' mi-e drag măi Eu doi-nesc pă cin' mi-e drag
Cînt par - ti - dul ce-l iu - besc măi Par-ti - dul mun - ci - to - resc.

Mg. 2095 e Ex. 22

Mă leagăn ca frunza-n fag, *măi*, (bis)
Eu doinesc pă cin' mi-e drag, *măi*,
Eu doinesc pă cin' mi-e drag:
Cînt Partidul ce-l iubesc, *măi*,
Partidul muncitoresc.

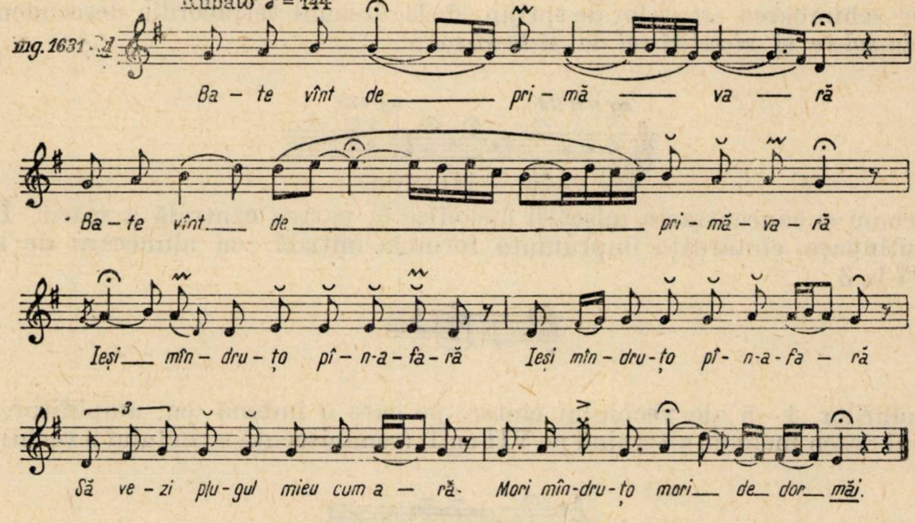
Să leagănă frunza-n vie,
Holda mîndră în cîmpie;
Mă leagăn și eu cu ele
Și cînt doina țării mele,
Doina codrilor de fagi,
Doina țării mele dragi.
De m-o-ntreba cineva
De ce cînt eu țara mea,

Eu le-oi spune că mi-e dragă
Și-oi cînta-o viața-ntreagă;
E frumoasă, e bogată
Cum n-a fost ea niciodată;
Fruntea ei, aur de spice,
Eu cu drag așa i-oi zice:
— Țară mîndră, să-nflorești
Ca palatele-n povești!

creat de Gheorghița Ristea în 1961. Cu doi ani înainte informatoarea a înregistrat cîntecul „Bate vînt de primăvară” (mg. 1631 II d), o variantă a acestuia fiind cunoscută și prin emisiunile de radio [29]. Gheorghița Ristea a învățat acest cîntec în copilărie, în com. Scundu [30]:

---

[29] Melodia cîntată de Angela Moldovan.
[30] v. fișa de înreg. mg. 1631 II d.


Rubato ♪ = 144
mg. 1631 II d
Ba – te vînt de pri – mă – va – ră
Ba – te vînt de pri – mă – va – ră
Ieşi mîn – dru – ţo pî – n-a – fa – ră
Ieşi mîn – dru – ţo pî – n-a – fa – ră
Să ve – zi plu – gul mieu cum a – ră
Mori mîn-dru – ţo mori de dor măi.

Mg. 1631 II d Ex. 23

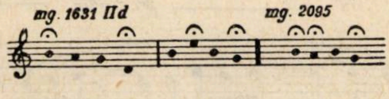
Bate vînt de primăvară, (bis)
Ieşi, mîndruţo, pîn-afară (bis)
Să vezi plugul meu cum ară.
*Rf.* *Mori, mîndruţo, mori de dor, măi.*

Ară-n deal şi ară-n vale,
Inima-i plină de jale,
Şi codrul de supărare,
Că nu-mi ieşi, mîndruţo-n cale.
*Rf.*

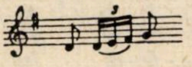
Mult mi-e dor şi mult mi-e sete
Să văd frunza-n codru verde,
Pădurea plină de fete
Cu flori dalbe-n mîndre plete.
*Rf.*

Bate vîntu frunzele,
Pă mine gîndurile
Să colind pădurile,
Să mă vadă mîndrele.
*Rf.*

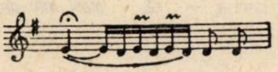
Melodia lui formează punctul de plecare al noului cîntec (mg. 2095 e). Transformările pe care cîntăreaţa le aduce se petrec fără ca să aibă loc spargerea cadrului formei structurale. În ce constă transformările şi ce răsunet produc ele în conţinutul muzical? În primul rînd melodic constatăm schimbarea formulei şi a sunetului de cadenţă. Mai departe, creatoarea se foloseşte de acelaşi rînd melodic foarte puţin variat la formula de cadenţă. În vechiul cîntec, acest al doilea rînd melodic, începînd cu o formulă împrumutată primului, continuă cu o amplificare şi cadenţă, pînă la a deveni un nou rînd melodic. Nu trebuie să pierdem din vedere nici schimbarea treptelor de sprijin, de la desenul tetracordic descendent *si-la-sol-re* și *si-mi-si-sol* la *si-la-si-sol* :



precum și concentrarea mișcării melodice în partea centrală a scării. În continuare, cîntăreața împrumută formula inițială, cu alunecare de la VII la 3 :

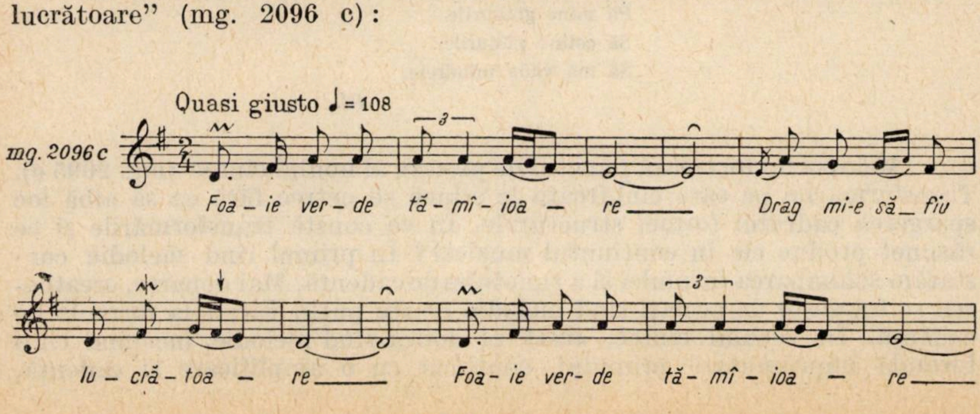


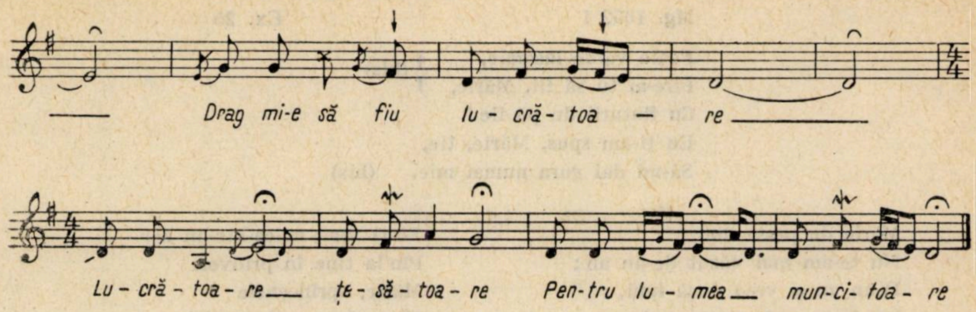
rîndurilor 4—5 ale vechiului cîntec, pe care o îmbină cu amplificarea unui desen melodic alternînd pe VII cu 1 (reminiscență a rîndului 3 vechi) :



Constatăm apoi renunțarea la cele două rînduri recitative (4—5 din vechea melodie) și transformarea ultimului rînd. Ce a determinat oare aceste transformări ale vechii melodii? Fără îndoială, conținutul textului a jucat un rol însemnat. Însă se mai pot întrevedea anumiți factori proprii evoluției interne a muzicii și conținutului ei. Să ne gîndim numai la părăsirea recitativului, fenomen constatat astăzi pe plan general în folclorul nostru muzical. Sau la tranziția de la o formă liniară {A B C D Dv E (rf)}, apropiată de forma deschisă a speciilor liber executate (doina, balada), la o formă cu reluări {A A B C B C}. În concluzie, am putea vorbi aici despre un grad mai avansat de închegare a melodiei, de coeziune a elementelor ei componente, datorită intervenției creatoare impusă de cerințele noului conținut poetico-ideologic.

Transformări de ordin analog prezintă cîntecul „Drag mi-e să fiu lucrătoare” (mg. 2096 c) :


Quasi giusto ♩ = 108
mg. 2096 c
Foa – ie ver – de tă – mî – ioa — re
Drag mi-e să fiu
lu – cră – toa — re
Foa – ie ver – de tă – mî – ioa — re


Drag mi-e să fiu lu - cră - toa — re
Lu - cră - toa - re ţe - să - toa - re Pen-tru lu - mea mun-ci- toa - re

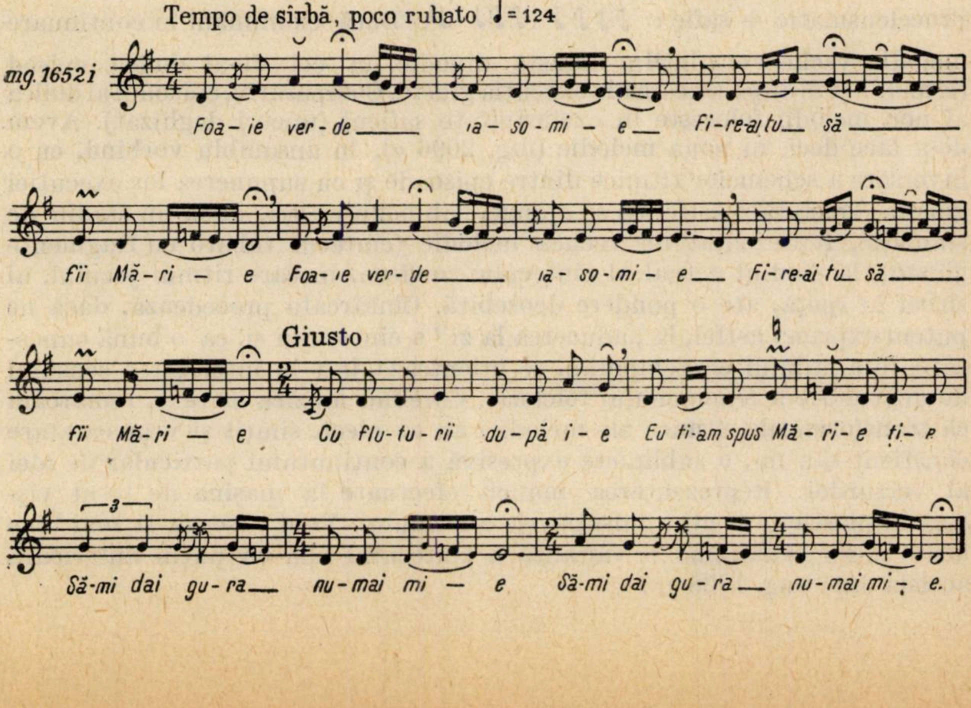
Mg. 2096 c Ex. 24

Foaie verde tămîioare,
Drag mi-e să fiu lucrătoare, } (bis)
Lucrătoare ţesătoare,
Pentru lumea muncitoare.

Frunzuliţă ş-o lalea,
Drag mi-e la maşina mea,
Că motorul se-nvîrteşte,
Nicidecum nu se opreşte.
Zboară, pînză, zboară, zboară
Peste-uzine şi ogoară,

Du-te-n sate-n magazine,
Că eşte ţesută de mine.
Şi pe drumul firului,
Să duci gîndul dorului
La neicuţa-al mieu în sat,
Că-i fruntaş la secerat.

Melodia lui porneşte de la melodia unui cîntec tradiţional, executat de Ristea cu textul „Fir-ai tu să fii, Mărie" (mg. 1652 i) :

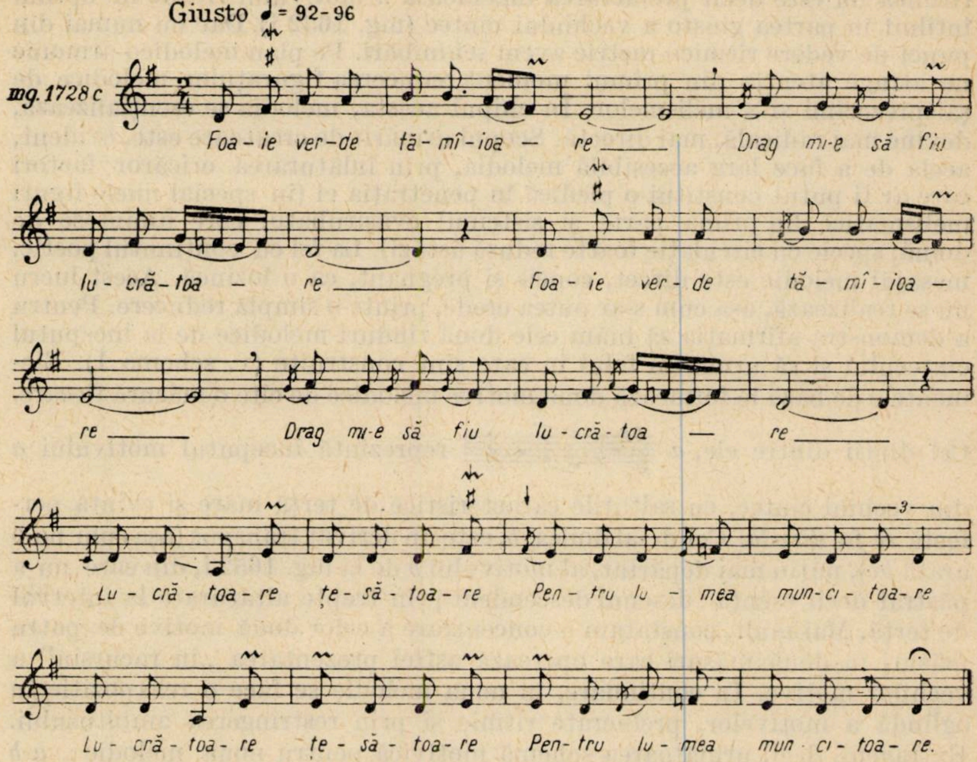

Tempo de sîrbă, poco rubato ♩= 124
mg. 1652 i
Foa- ie ver - de ia - so - mi - e Fi-re-ai tu să
fii Mă - ri - e Foa- ie ver- de ia - so - mi - e Fi- re-ai tu să
Giusto
fii Mă-ri — e Cu flu - tu - rii du - pă i - e Eu ţi-am spus Mă - ri - e ţi- e
3
Să-mi dai gu - ra nu - mai mi — e Să-mi dai gu - ra nu - mai mi - e.

Mg. 1652 i Ex. 25

Foaie verde iasomie, } (bis)
Fire-ai tu să fii, Mărie, }
Cu fluturii du pă iie!
Eu ți-am spus, Mărie, ție,
Să-mi dai gura numai mie. (bis)

Mărie du peste dial,
Nu te-am mai văzut de-un an;
D-un an și vreo două luni,
Mîndruțo, mă porți pă drum.
Mărie de peste vale,
Fă-ți o punte și-o cărare
Să-ți vină neica pă vale
Pîn'la poarta dumitale;
Să-ți vină neica-ntr-un zor
Pîn'la tine în pridvor.
Mărie, sprîncenele
Mi-au luat, neică, zîlele;
Mărie, gurița ta
Mi-a luat, neică, inima
Și-a trecut Oltu cu ea.

Alăturînd melodiile remarcăm în primul rînd importante modificări ritmice. Vechea melodie (mg. 1652 i) este alcătuită din două episoade cu un caracter deosebit fiecare. Ritmul fundamental al celui dintîi este bazat pe un singur picior metric, anume saficul : ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥. În execuție, partea aceasta are un pronunțat caracter liric, rubato, comportînd numeroase opriri pe coroane și formule melismatice. În episodul paralel din noua melodie (mg. 2096 c) execuția liberă este înlocuită cu o pulsație giusto avîntată care face mai plastic ritmul, bazat de astă dată pe o dipodie : proceleusmatic + safic : ♪ ♪ ♪ ♪ ⁝ ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥. Dacă examinăm în continuare melodia veche vom întîlni această dipodie în cel de-al doilea episod (r. mel. 7 și 8) după trecerea la execuția giusto. Comparativ, episodul al doilea al noii melodii folosește în exclusivitate saficul (uneori deghizat). Avem de-a face deci, în noua melodie (mg. 2096 c), în ansamblu vorbind, cu o inversare a schemelor ritmice dintre episoade și cu supunerea lor execuției giusto. Constatăm astfel că se ajunge, sub ochii noștri, de la un stadiu de tranziție, reprezentat de vechea melodie (cîntecul rubato cu fragmente giusto), la stadiul actual al cîntecului modern, în care ritmul jocului, al sîrbei în speță, are o pondere deosebită. Cîntăreața procedează, dacă ne putem exprima astfel, la „aducerea la zi" a cîntecului și, ca o bună cunoscătoare a stilului contemporan, se orientează just în înțelegerea sensului de dezvoltare a fenomenului folcloric. Corelînd muzica la text, remarcăm că transformările ritmice ale melodiei au ca efect, simțit și vrut ca atare conștient sau nu, o subliniere expresivă a conținutului particular de idei al versurilor. Reprezentarea muncii efectuate la mașina de țesut cîștigă în plasticitate prin pulsația vie a ritmului. Vom observa și mai bine acest lucru examinînd o variantă a cîntecului nou cu puțin anterioară aceleia date (mg. 1728 c) :

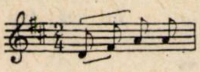

Giusto ♩ = 92-96
mg. 1728 c
Foa - ie ver - de tă - mî - ioa - re
Drag mi-e să fiu lu - cră - toa - re
Foa - ie ver - de tă - mî - ioa - re
Drag mi-e să fiu lu - cră - toa - re
Lu - cră - toa - re ţe - să - toa - re Pen - tru lu - mea mun - ci - toa - re
Lu - cră - toa - re te - să - toa - re Pen - tru lu - mea mun - ci - toa - re.

**Mg. 1728 c** **Ex. 26**

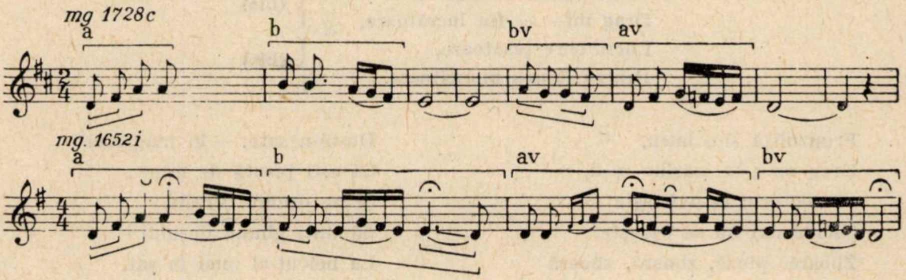
Foaie verde tămîioare,
Drag mi-e să fiu lucrătoare, } (bis)
Lucrătoare ţesătoare,
Pentru lumea muncitoare. } (bis)

Frunzuliţă şi-o lalea,
Drag mi-e la maşina mea,
Că motorul se-nvîrteşte
Nicidecum nu se opreşte.
Zboară, pînză, zboară, zboară
Peste-uzine şi ogoară,

Du-te-n sate, — în magazine
Că eşti ţesută de mine;
Şi pe drumul firului
Să duci gîndul dorului
La neicuţ-al meu în sat,
Că-i fruntaş la secerat.

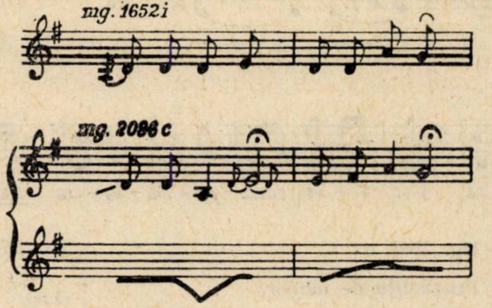
Am putea spune că aici, în cea de-a doua parte a melodiei, prinde parcă viaţă, prin intermediul pulsaţiei izocrone foarte vii a optimilor, cadenţa agregatelor maşinii în funcţiune. Această ţesătură ritmică nu este decît prelucrarea ingenioasă a motivului ritmic de optimi întîlnit în partea giusto a vechiului cîntec (mg. 1652 i). Dar nu numai din punct de vedere ritmico-metric avem schimbări. Pe plan melodico-armonic ne atrage atenția din primul moment reducerea figurațiilor melodice de șaisprezecimi și a melismelor. În chipul acesta, melodia se esențializează, devine mai radicală, mai directă. Scopul urmărit de creatoare este, evident, acela de a face larg accesibilă melodia, prin înlăturarea oricăror factori care ar fi putut constitui o piedică în penetrația ei (în special unele figuri melismatice din prima parte și sistemul cvasirubato, care amintesc de doină, specie cu circulație foarte redusă astăzi). La fel cu conținutul poetic, mesajul melodic este direct, concis și pregnant, ca o lozincă. Acest lucru nu se realizează, așa cum s-ar putea crede, printr-o simplă reducere. Pentru a demonstra afirmația să luăm cele două rînduri melodice de la începutul cîntecului și să urmărim felul în care sînt construite (v. schema I). Elementele de bază le formează două motive melodice de cîte o măsură fiecare. Cel dintîi dintre ele, *a*  reprezintă începutul motivului *a* din vechiul cîntec, cu salturile caracteristice de terță mare și cvintă perfectă *re-fa diez-la*. Cel de-al doilea, *b*, este un derivat transpus (așa cum ne-o arată *bv*), puțin mai depărtat, al motivului *b* de la mg. 1652 i, din care nu a păstrat decît esența : desenul descendent prin trepte alăturate la interval de terță. Mai mult, constatăm o concentrare a celor două motive de patru măsuri în două măsuri care operează astfel prezentarea „în racursiu" a vechilor motive. În continuare, în noua melodie se face o reexpoziție în oglindă a motivelor, prelucrate ritmic și prin restrîngerea ambitusului. Extragem, deci, următoarea schemă motivică pentru noua melodie : *a b bv av*, care reprezintă o înnoire, o formă de articulare cu o simetrie mai complexă față de vechea schemă *a b av bv* :

SCHEMA I



În următorul rînd melodic, la mg. 2096 c, are loc o variație complimentară, compensatoare. Răspunzînd unor considerente de echilibru intern cîntăreața augmentează valorile desenului de optimi, căruia îi dă un contur simetric :

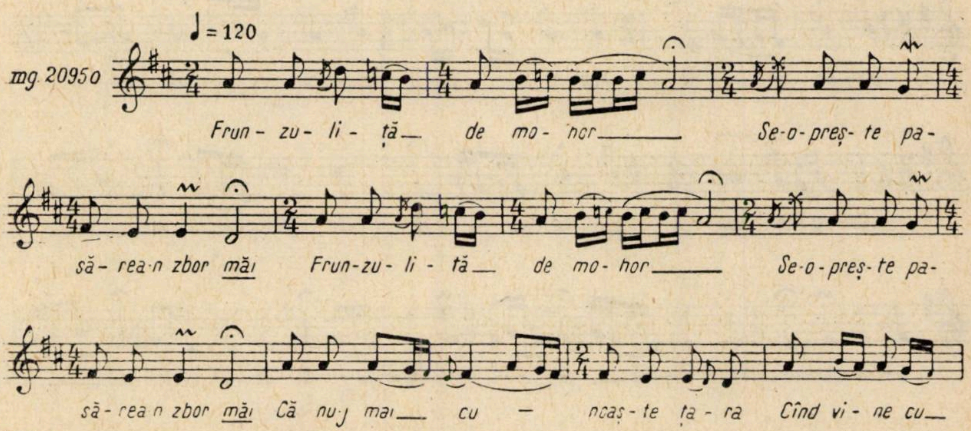
SCHEMA II


mg. 1652i
mg. 2086 c

Observăm deci că, dacă în prima parte cîntăreaţa face o expunere ,,în racursiu'', în cea de-a doua expune, am zice, ,,cu încetinitorul''. Analiza pe care am făcut-o ne poate convinge de bogăţia de mijloace ascunse sub aparenţa simplităţii cîntecului popular actual.

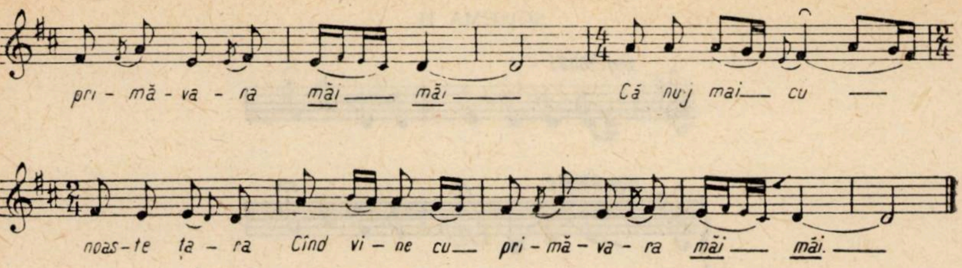
În ceea ce priveşte versurile, ele ilustrează un caz interesant, tipic pentru noile condiţii culturale în care crează cîntăreţul popular de astăzi. Textul acestui cîntec i-a fost inspirat Gheorghiţei Ristea de o creaţie a ţesătoarei Gh. Beldie [31], creaţie cu care informatoarea noastră a luat contact prin intermediul unei publicaţii. Cum avea deja intenţia de a compune un cîntec despre munca de ţesătoare, Gheorghiţa Ristea a început cu ultimele 4 versuri din textul Gh. Beldie, pentru a ajunge în cele din urmă la cîntecul nou pe care l-am analizat.

Dăm încă un exemplu unde avem posibilitatea să urmărim transformarea treptată a unei melodii, de la un stadiu iniţial la un altul mai nou. Am ales în acest scop cîntecul nou ,,Se-opreşte pasărea-n zbor'' (mg.2095 o) :


♩ = 120
mg 2095o
Frun- zu- li- ță de mo- hor Se-o-preș- te pa-
să- rea-n zbor măi Frun-zu- li- ță de mo- hor Se-o-preș-te pa-
să- rea-n zbor măi Că nu-j mai cu — noaș- te ța- ra Cînd vi- ne cu-

---

[31] Cîntecul Gheorghiţei Beldie a fost publicat în antologiile *Din folclorul nostru*, ESPLA, Bibl. p. toţi, Bucureşti, 1952, p. 322 şi ,,Cîntece populare noi'', Ed. muzicală, Bucureşti, 1959, p. 37.


pri - mă - va - ra
măi
măi
Că nu-j mai cu
noas-te ța - ra
Cînd vi - ne cu
pri - mă - va - ra
măi
măi.

Mg. 2095 o Ex. 27

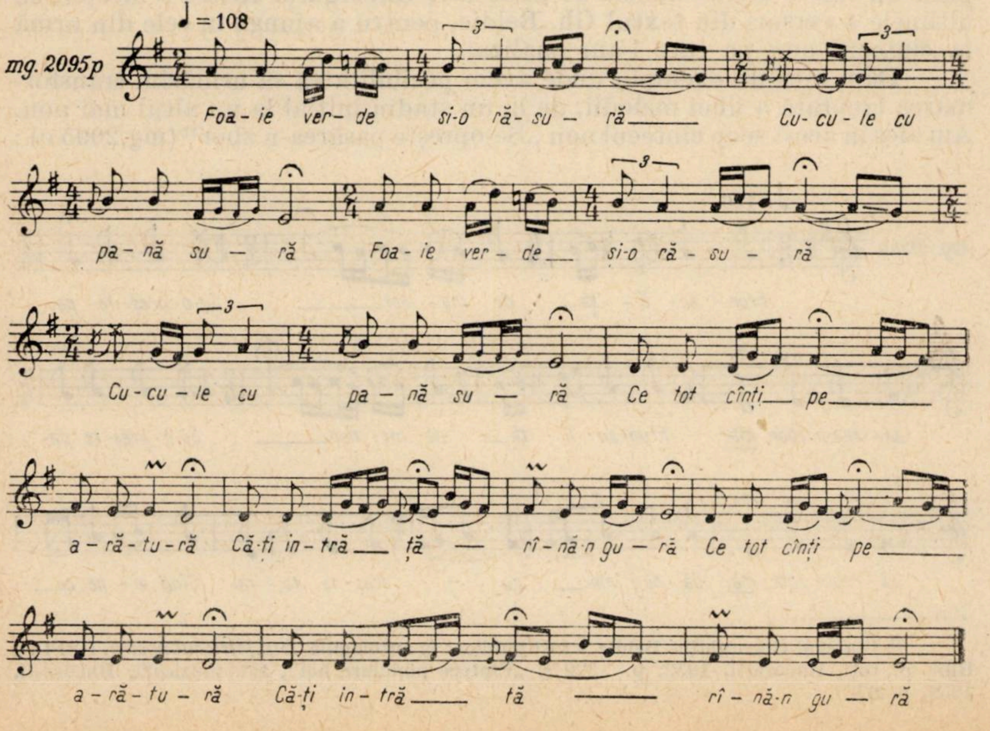
Frunzuliță de mohor,
Se-oprește pasărea-n zbor, *măi*, } (bis)
Că nu-j mai cunoaște țara
Cînd vine cu primăvara, *măi, măi.* } (bis)

— Pasăre, te-aș întreba:
Îți place de țara mea?
Că e mîndră și frumoasă,
Gătită ca o mireasă.

Azi minierul în mină,
Muncitorul din uzină
Și țăranii du pe ogor,
Toți muncesc pentru popor.

Și cînd treci peste hotare
Să le spui, pasăre, tare:
Pentru pace noi muncim
Și Partidul ni-l iubim.

Punctul de plecare al melodiei îl formează cîntecul cunoscut de informatoare cu textul „Cucule cu pană sură" (mg. 2095 p):


♩ = 108
mg. 2095p
Foa - ie ver - de
și-o ră - su - ră
Cu - cu - le cu
pa - nă su - ră
Foa - ie ver - de
și-o ră - su - ră
Cu - cu - le cu
pa - nă su - ră
Ce tot cînți pe
a - ră - tu - ră
Că-ți in - tră ță
rî - nă-n gu - ră
Ce tot cînți pe
a - ră - tu - ră
Că-ți in - tră ță
rî - nă-n gu - ră

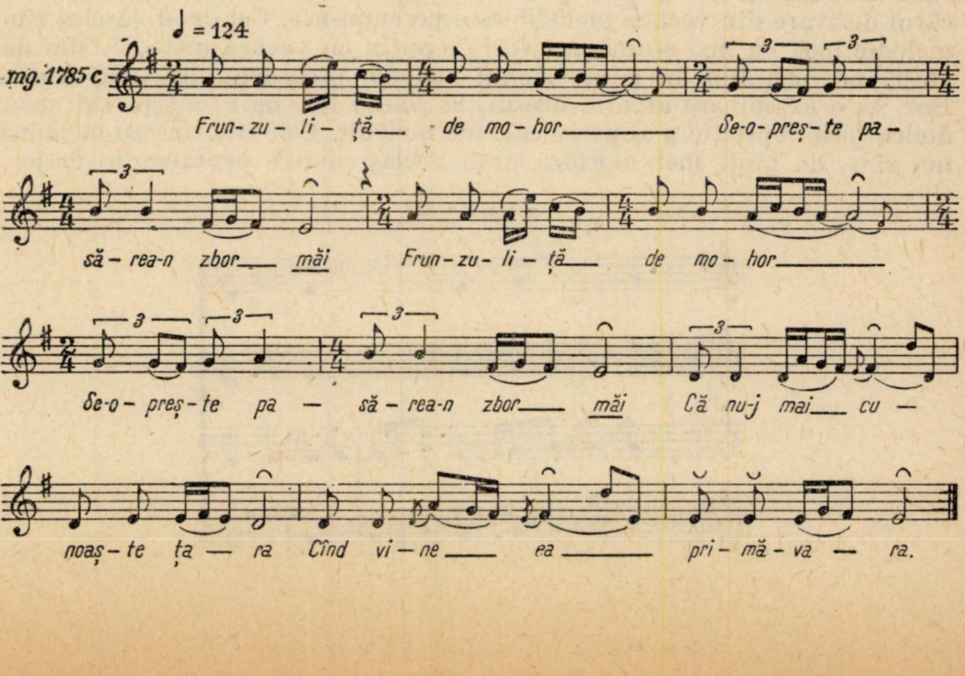
Mg. 2095 p Ex. 28

Foaie verde şi-o răsură,
Cucule cu pană sură, } (bis)
Ce tot cînţi pe arătură,
Că-ţi intră ţărînă-n gură ? } (bis)

Cîntă sus pe-o rămurea,
Să te-audă şi mîndra ;
Cîntă pe-o cracă de fag,
Să te-ascult şi eu cu drag.
Cucule cu pene sure,
Du-te la mîndra şi spune-i
Să nu se mai poarte bine,
Că-mi rupe inima-n mine.

(*dictat* :)
Cîntă-mi, cuce, numai mie
Că la vară, cine ştie,
Mi-ai cînta de-oi mai trăi
Şi cu mîndra m-oi iubi.
Cuculeţ du pă răzor,
Nu cînta aşa cu dor !
Cîntă, cuce, mai uşor,
Că-mi vine leşin să mor.

Chiar de la început sîntem izbiţi de deosebirea de caracter dintre cele două melodii. În timp ce al doilea cîntec aparţine incontestabil unui strat mai vechi, rămînînd încă la porţile stilului modern, cel dintîi face un pas apreciabil înainte ajungînd în plină contemporaneitate. Are loc astfel un salt în evoluţia melodiei. El nu s-a petrecut însă dintr-odată ci a fost precedat de un stadiu de tranziţie, reprezentat de o primă încercare de revalorificare a melodiei, cu o variantă a textului nou dat (mg. 1785 c) :


♩ = 124
mg. 1785 c
Frun- zu - li - ţă___ de mo - hor_______ Se-o- preş- te pa -
să - rea-n zbor___ măi Frun- zu - li - ţă___ de mo - hor_______
Se-o - preş - te pa — să - rea-n zbor___ măi Că nu-j mai___ cu —
noaş - te ţa — ra Cînd vi - ne___ ea_______ pri - mă - va — ra.

Mg. 1785 c Ex. 29

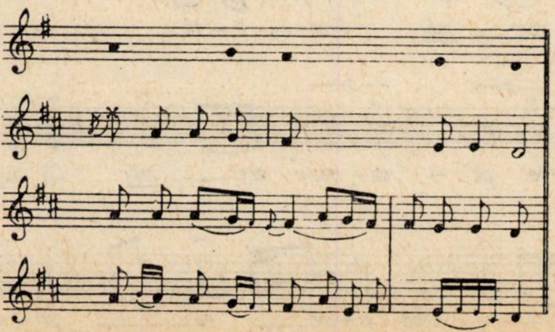
Frunzuliță de mohor,
Se-oprește pasărea-n zbor, *măi*, } (bis)
Că nu-j mai cunoaște țara,
Cînd vine ea primăvara.

Pasăre, te-aș întreba :
— Îți place de țara mea ?
Că e mîndră și frumoasă,
Gătită ca o mireasă.
Și cînd treci peste hotare
Să le spui, pasăre, tare :
Pentru pace noi muncim
Și partidul ni-l iubim.
Să te duci tu sănătoasă
Pe la toți prin țări acasă,
Să duci tu în țări vecine
Mult noroc și numai bine.
Că partidul muncitor

Este bun și iubitor :
Din lumina lui a dat
La toți țăranii din sat
Și pe toți i-a îndemnat
La belșug și trai bogat,
Fără pic de sărăcie,
Și-n sat numai veselie.
Muncitorul din uzină
Nu mai e fără hodină,
Totul e mecanizat,
De munci grele a scăpat.
Toate sînt din grija lui,
Bunului,
partidului.

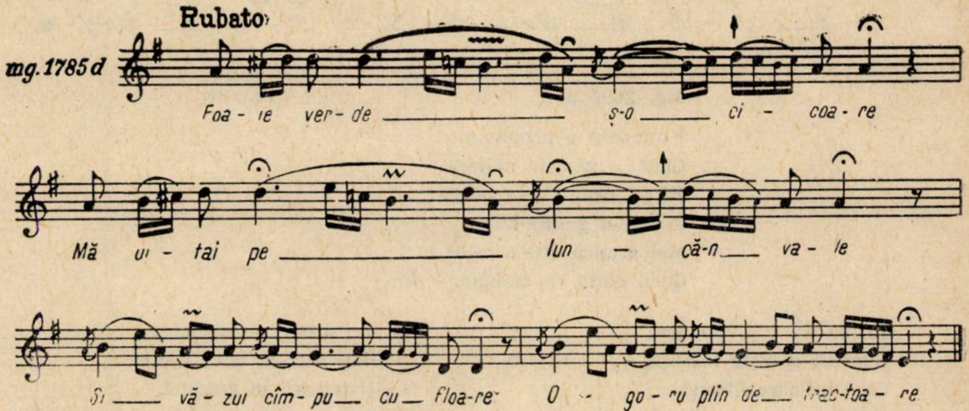
Față de mg. 2095 p, această melodie este puțin diferită, neconstituind mai mult decît o simplă variantă ; ea se remarcă doar printr-un tempo mai rapid, scurtarea duratei coroanelor, reducerea formulelor melismatice și lărgirea ambitusului în partea a doua. În melodia mg. 2095 o, aceste modificări sînt îmbinate cu schimbări mai profunde. Primul rînd melodic nu a fost atacat deoarece poartă în ambele cazuri un vers nesemnificativ, expletiv. În schimb, cel de-al doilea a fost suplantat printr-un rînd melodic inedit. După repetarea lor urmează un alt rînd melodic a cărui derivare din vechea melodie este peremptorie. Cel de-al șaselea rînd melodic însă nu mai seamănă cîtuși de puțin cu vechea melodie. Mai degrabă ne recheamă în minte rîndul melodic precedent din noul cîntec. Dar, la o examinare atentă, acesta, la rîndul lui, ne evocă pe cel de-al doilea (prin repetiție și al patrulea) rînd melodic. Cele trei rînduri melodice noi sînt, de fapt, metamorfoza unui același motiv pentacordic major :

SCHEMA III



Creatoarea exploatează astfel în mod meșteșugit resursele oferite de o formulă melodică, dar pune aceasta în slujba unui conținut nou pe care-l promovează și căruia îi dă și pe plan poetic o întruchipare corespunzătoare.

Înainte de a trage concluzii, dăm încă un exemplu care ilustrează cazul unei contaminări și anume cîntecul „Mă uitai pe luncă-n vale" (mg. 1785 d):


Rubato
mg.1785 d
Foa - ie ver - de ș-o ci - coa - re
Mă ui - tai pe lun - că-n va - le
Și vă - zui cîm - pu cu floa-re O - go - ru plin de trac-toa - re

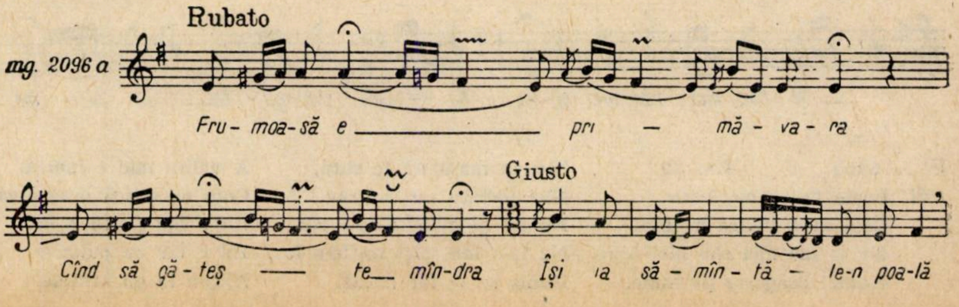
Mg. 1785 d Ex. 30

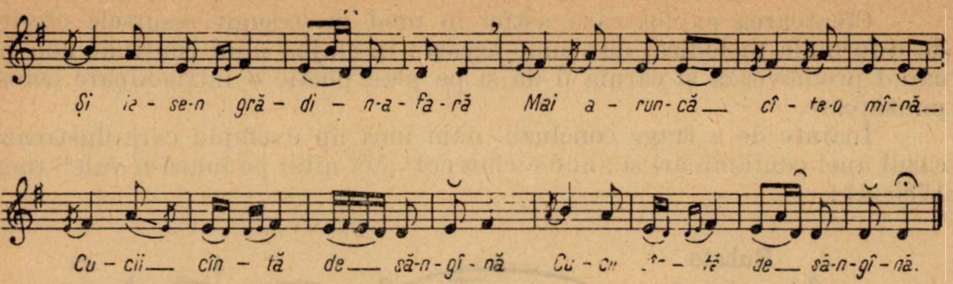
Foaie verde ș-o cicoare,
Mă uitai pe luncă-n vale
Și văzui cîmpu cu floare,
Ogoru plin de tractoare.

În urmă, brigăzile
Muncesc ca furnigile.
Fete mari și mai mărunte,
Cîmpu-i plin de vorbe bune.
Văzui pădurea-nverzită

Și cuculețu cum cîntă,
Flăcăii muncind pe luncă.
Ei lucrează cu mult zor
În gospodăria lor.

Prima parte a melodiei este luată dintr-un cîntec de dragoste pe care Gheorghița Ristea ni l-a executat cu textul „Frumoasă e primăvara" (mg. 2096 a):


Rubato
mg. 2096 a
Fru - moa - să e pri - mă - va - ra
Giusto
Cînd să gă - teș te mîn-dra Își ia să - mîn - tă - le-n poa-lă

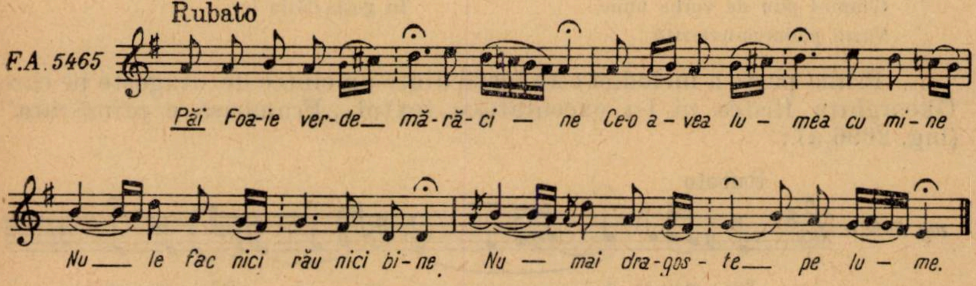

Și ie - se-n gră - di - n-a - fa - ră Mai a - run - că cî - te-o mî-nă
Cu - cii cîn - tă de să-n-gî - nă Cu - cii cîn - tă de să-n-gî-nă.

Mg. 2096 a Ex. 31

Frumoasă e primăvara,
Cînd să găteşte mîndra:
Îşi ia sămînţăle-n poală
Şi iese-n grădin-afară,
Mai aruncă cîte-o mînă,
Cucii cîntă de să-ngînă. (bis)

Frumoasă e primăvara,
Cînd să găteşte mîndra,
Cînd înfloare liliacul
Şi îşi mută ea cerdacul.
Nu ştiu, doamne, cum să fac
Să-i ajut la semănat,
Să-i iau sămînţă din poală
Şi să-i arunc pe răzoară.
— Măi, vecină, măi, vecină,
Fă-ţi portiţă la grădină,
Cîinii leagă-i după şură
Să viu şi eu în grădină,
Să-ţi ajut la semănat,
Tu să stai la sărutat.

Cea de-a doua însă nu mai urmează acest cîntec ci foloseşte B-ul cîntecului ,,Ce-o avea lumea cu mine” (F.A. Not. nr. 5465).


Rubato
F.A. 5465
Păi Foa-ie ver-de mă-ră-ci — ne Ce-o a - vea lu - mea cu mi - ne
Nu le fac nici rău nici bi-ne Nu — mai dra-gos - te pe lu — me.

F. A. 5465 Ex. 32

*Păi*, Foaie verde mărăcine,
Ce-o avea lumea cu mine,
Nu le fac nici rău nici bine,
Numai dragoste pe lume.
Nici la masă nu le stau,
Nici paharu nu le beau,
Numai pe mîndra le-o iau.
Nu le-o iau, nici nu le-o las,
Numa să le fac năcaz.
A naibii mai e lumea,
Cum ne strică dragostea,
Eu o fac ş-altu o ia;
Eu o fac cu palmele,
Altu-o ia cu braţele.

Fenomenul s-a petrecut fără ca Gheorghița Ristea să-și fi dat seama clar de el și a fost cauzat de simplul fapt că prima parte a cîntecului „Ce-o avea lumea cu mine” este destul de apropiată de prima parte a melodiei „Frumoasă e primăvara”. Am dat acest exemplu cu scopul de a arăta că, din moment ce în cîntecul nou își continuă acțiunea o serie de factori primenitori cunoscuți deja din folclorul tradițional, nu este exclus nici cazul contaminării „autentice”.

★

Recapitulînd faptele pe care le-am consemnat în analiza noastră sîntem în măsură să desprindem un șir de concluzii care ne pot ajuta să stabilim : a) ce se întîmplă în momentul de față cu o parte a cîntecelor tradiționale ; b) cum iau naștere, din punct de vedere muzical, unele cîntece noi ; c) sub ce aspecte ni se înfățișează în folclorul nostru contemporan procesul de creație muzicală (raportul dintre tradiție și înnoire). În ceea ce privește raportul dintre cîntecul nou și cîntecul tradițional (reprezentat îndeosebi prin cîntece de stil modern) constatăm continuitatea dintre ele, legătura lor manifestată în germinarea fenomenului nou din cel tradițional, în ducerea mai departe și dezvoltarea, pe o nouă treaptă, a acestuia [32]. Legile generale de dezvoltare ale folclorului sînt, așadar, sesizabile și astăzi. Departe de a constitui un fenomen întîmplător, o categorie neglijabilă, cîntecul nou este expresia logică, necesară, a unei evoluții a cîntecului popular, oglindind transformările revoluționare petrecute în anii regimului democrat-popular, ai înnoirii conștiinței sociale a maselor populare în urma schimbării bazei social-economice. Prin însăși existența lui, cîntecul nou este o dovadă a marii vitalități a folclorului, a nesecatei capacități creatoare a poporului.

Așa cum am văzut, legătura cu tradiția ni se înfățișează, pe plan structural-muzical, sub multiple aspecte (începînd cu simpla adaptare și sfîrșind cu nașterea unei noi melodii) care, în fond, țin toate de aceeași tendință a folclorului dintr-o anumită epocă social-istorică, de a folosi achizițiile valoroase ale moștenirii artistice colective și de a îmbogăți acest patrimoniu cu noi elemente care să poată constitui o sursă de perpetuare și înnoire a lui. Tendințele înnoitoare care se manifestă în cursul acestui proces fac ca în muzică să se observe o orientare în sensul evoluției într-un ritm mai viu spre un nou stadiu al cîntecului de stil modern [33]. Din punct de vedere al conținutului, el se caracterizează prin aceea că se face purtătorul unui dinamism sporit, al unei plasticizări a imaginii muzicale. Acest fapt decurge nemijlocit din menirea cîntecului nou de a fi un factor activ de făurire a conștiinței socialiste a maselor populare, din dubla lui funcție propagandistică și mobilizatoare. Cîntecul nou este o categorie folclorică de mare și imediată actualitate.

---

[32] v. și M. Pop, Prefață la antologia *Cîntece populare noi*, Ed. muzicală, București, 1959, p. 5.

[33] O constatare asemănătoare a făcut cercetătoarea P. Carp în legătură cu cîntecele nenoi din fondul mai recent al repertoriului contemporan (*Cîntece de ieri și de azi din com. Bătrîni*, „Revista de folclor”, nr. 1—2/1957).

Schimbările de conținut au necesitat la rîndul lor schimbări în structura muzicii cîntecului nou. Am enumerat mai în amănunt la fiecare exemplu aceste schimbări de structură, încît acum nu vom face altceva decît să le rezumăm. Melodica se rotunjește, devine mai cursivă, mai directă, renunță la perifraze și atestă un elan și o energie sporită. Organizarea funcțională a treptelor este tot mai riguroasă, mergînd spre faza percepției tonale. Constatăm o preferință marcată pentru modul major, ionic medieval. Ritmul se încheagă și cîștigă în precizie și regularitate. Gruparea lui în motive plastice este îmbinată cu dinamizarea. Uneori, acest lucru se reflectă în agogică, unde constatăm că mișcarea se face într-un tempo accelerat. Observăm o evoluție și în ceea ce privește structura generală care dovedește adesea tendința de prelucrare intensivă a cîtorva elemente. Toate acestea se răsfrîng și în forma muzicală care devine mai clară, uneori mai complexă. Trăsăturile pe care le-am enumerat trebuie puse, cel puțin în cazul informatoarei noastre, în legătură cu muzica profesionistă și orășenească. În urma dispariției, în societatea noastră, a antagonismului dintre cele două culturi, se face simțită tendința folclorului de a se apropia de creația profesionistă înaintată [34].

În sfîrșit, în legătură cu problema creației muzicale actuale am putut face o serie de constatări. Procesul de creație muzicală începe chiar de la alegerea melodiei. Nu este întîmplător faptul că, din suma de melodii pe care o cunoaște, cîntărețul se oprește asupra uneia, cu anumite trăsături caracteristice, cu un anumit conținut emoțional. Niciodată, de pildă, nu vom întîlni un cîntăreț talentat, dotat cu gust și sensibilitate artistică, acceptînd pentru vehicularea unui nou text o melodie a cărei esență să contrazică caracterul ideilor exprimate în textul poetic. Operația aceasta de întregire a unității cîntecului, de aflare a unei îmbinări cît mai perfecte între vers și muzică, face parte integrantă din actul creației. La informatoarea noastră se manifestă legătura puternică între text și muzică, creația poetică efectuîndu-se prin intermediul executării melodiei.

În ceea ce privește creația muzicală propriu-zisă am văzut că ea se poate face indirect, prin unele elemente stilistice, sau direct, pe baza intervenției cu scop creator. Ca orice proces de dezvoltare, creația muzicală folclorică nu ia aspectul de noutate absolută. Ea are un caracter evolutiv, schimbările înnoitoare se realizează pe baza a ceva existent, din care un anumit procent de elemente este păstrat. Ca în întreg folclorul, în cîntecul nou modalitatea principală de creare o formează restructurarea și transformarea de elemente mergînd pînă la recrearea prin variație. În afară de această cale am mai întîlnit procedeul contaminării. Factorul intențional, conștient, al intervenției are o frecvență sporită. În lumina acestor constatări — care, ținem să specificăm, se referă în primul rînd la cazul analizat de noi — apare clar existența unui proces de creație muzicală contemporană, manifestat în cîntecul nou, ce continuă și duce mai departe creația tradițională. Cercetările viitoare vor trebui să-şi îndrepte şi mai mult atenţia asupra acestui fenomen care cîştigă în amploare pe zi ce trece şi în care se manifestă unele din cele mai reprezentative trăsături ale cîntecului nostru popular în etapa actuală.

---

[34] A se vedea în acest sens lucrarea folcloristului sovietic V. E. Gusev, *Probleme de estetică și folclor*, p. 21, traducere dactilografiată aflată în biblioteca Institutului de etnografie și folclor.

## A FOLK-SINGER'S NEW PRODUCTION OF SONGS

*— A contribution to the study of the musical aspect of the problem. —*

The revolutionary changes wrought in Rumania following its liberation and the introduction of a new social and economic organization of the state have brought in their wake corresponding changes in the mentality of society as well as in culture and arts in this country. Contemporary folklore is undergoing a process of renewal, manifest in : a) the changes occurring in the traditional elements, including the function, content and structure of the folklore items, and b) the appearance and development of new categories of artistic folk productions of a "new folklore", progressing with the advance of the popular revolution. Songs containing a new thematic represent an important part of the new folklore in this country. The new production mirrors the new mentality of the working people, the progress of social-artistic consciousness of the masses, who — under the leadership of the Rumanian Workers' Party — are forging a new society free of exploitation. The new songs record the achievements of the people in the construction of socialism, singing the praise of peaceful and fruitful labour, the prosperity in the collective farms, the new relations between men, the devotion and gratitude of the people for the Rumanian Workers' Party and for the people's democratic Government, — guides of the people in their path to a happier life.

In the present study the author broaches the musical aspect of this innovating phenomenon reflected in the new folklore. Following up a specific case, viz. the melodic evolution of the repertory of an informer of new songs, the author proves — by a comparative analytical study of the music — the existence of a contemporary process of musical creation, manifest in the new songs, a process which continues the traditional musical creation of the people.

# BAZA PREPENTATONICĂ A MELODICII DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

MARIANA KAHANE

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

25—I—1964

Tema lucrării a fost stimulată de surprinderea unui substrat melodic comun, care răzbate, pe deasupra deosebirilor de gen şi vechime, la ascultarea cîntecului popular oltenesc[1]. Caracterul rudimentar al materialului sonor de bază, exploatat pînă şi de melodiile de maximă actualitate, dar prelucrat cu rafinament artistic pînă la camuflarea facturii rudimentare, ne-au deşteptat interesul ştiinţific şi artistic pentru fenomenul sesizat intuitiv.

Existenţa pentatoniei şi prepentatoniei în muzica populară oltenească a atras la noi atenţia lui C. Brăiloiu[2] şi G. Breazul[3]. C. Brăiloiu, într-un studiu asupra sistemelor pentatonice şi prepentatonice, include într-un vast material de folclor comparat 2 exemple de cîntece rituale[4] din Oltenia subcarpatică. G. Breazul îi consacră o lucrare specială, din care publică partea introductivă şi capitolul II, unde menţionează, ca relicve preistorice, hăulitul, chiuiturile, chemările păsărilor şi vitelor şi exemplifică, între alte cîteva melodii din folclorul universal, două cîntece de stea olteneşti[5] şi un cîntec funebru din acelaşi loc[6]. Tratarea propriu-zisă a subiectului a fost continuată în partea rămasă în manuscris, de al cărei conținut nu am avut cunoștință.

---

[1] Ne referim tot timpul la folclorul Olteniei subcarpatice. Cele ce urmează sînt extrase dintr-un studiu mai amplu, care se referă la un material mult mai bogat şi au făcut obiectul unei comunicări, cu prilejul sesiunii ştiinţifice a Institutului de etnografie şi folclor, din dec. 1963.

[2] C. Braïloïu, *Sur une mélodie russe.* Extrait de „Musique russe”, II (1953), Paris, P.U.F.

[3] G. Breazul, *Studii de folclor muzical.* Rev. „Cercetări folclorice”, I (1947), Bucureşti. Cuprinde introducerea şi cap. II din lucrarea *Sistemul prepentatonic şi pentatonic al muzicii populare olteneşti.*

[4] Un cîntec ritual pentru apărarea verzei (p. 375, ex. 153) şi un Homan de Sf. Toader (p. 385, ex. 209).

[5] Culese din fostul judeţ Mehedinţi.

[6] Idem.

În cele ce urmează vom înfățișa categorii și aspecte variate ale sistemelor prepentatonice, așa cum le relevă folclorul muzical al Olteniei subcarpatice în diversele sale genuri. Nu intenționăm să dăm un tablou complet al sistemelor și posibilităților, ci numai să semnalăm situația, într-o perspectivă mai cuprinzătoare a folclorului local.

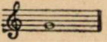
Lucrarea se sprijină pe sistematizarea teoretică a lui C. Brăiloiu[7], confirmată din plin de materialul muzical oltenesc[8].

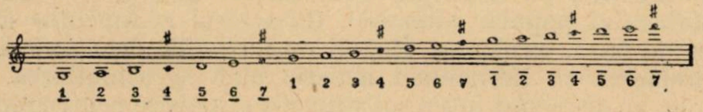
★

---

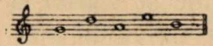
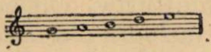
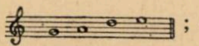
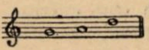
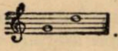
[7] C. Brăiloiu, *op. cit.*, și Const. Braïloïu, *Un problème de tonalité*. (*La métabole pentatonique*). Extrait des *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique Musicales*... Publié avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique (fără an), Paris.

[8] Se impune o scurtă prezentare a categoriilor și terminologiei pe care le vom folosi la tot pasul, pentru a fi, de la început, familiarizați cu acestea :

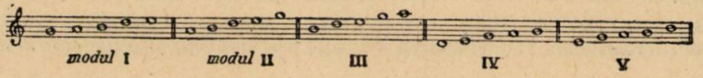
Ținînd seama de necesitatea notării melodiilor pentatonice și prepentatonice într-o scară comună, care să faciliteze compararea lor, Brăiloiu stabilește în mod convențional, din considerente practice, pe *sol*  ca punct de pornire a sistemelor și ajunge astfel la o scară teoretică generală :



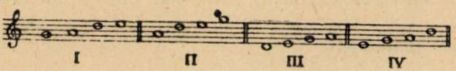
în care plasează toate sistemele și transpune toate melodiile. Scara la care ajunge se suprapune, pentru melodiile pentatonice și prepentatonice, cu cea a notării relative a melodiilor populare romînești (Vezi P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic.* „Revista de Folclor", V (1960), nr. 1—2) pe care o practică Institutul de etnografie și folclor și a fost preluată și în lucrarea de față.

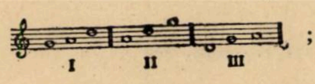
Aderînd la teoria fundării sistemelor pe succesiunea de cvinte și cvarte perfecte, C. Brăiloiu stabilește următoarea componență a sistemelor : 5 sunete rezultate din combinarea cvintelor și cvartelor (sunete pe care apoi le dispune în scară) constituie sistemul *pentatonic*, respectiv :  , în ordinea :  ; 4 sunete din această serie—sistemul *tetratonic*, resp ctiv :  ; 3 sunete din serie — sistemul *tritonic*, respectiv :  ; 2 sunete din serie — sistemul *bitonic*, respectiv : .

Fiecare sistem comportă anumite aspecte modale, după cum urmează : *sistemul pentatonic* :



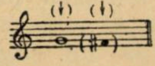
;

sistemul *tetratonic* :  ; *sistemul tritonic* :

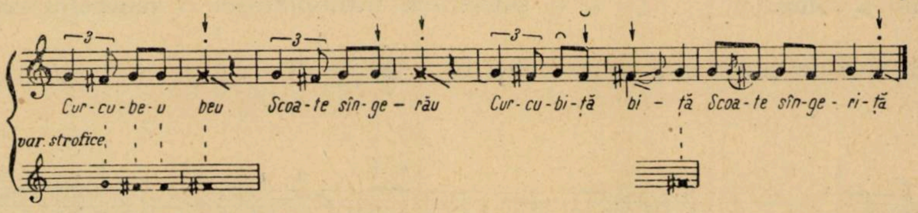


;

Vom începe cu cele mai rudimentare forme de organizare sonoră.

Exemplare aşa-zis „melodice”, de structură exclusiv *unitonică*, găsim frecvent în repertoriul copiilor, în recitativele lor ritmizate, adesea mai mult vorbite decît intonate, în care oscilaţiile fireşti ale vocii deviază de la linia strict „recto tono”, ducînd la intonaţii fluctuante ( ↑, ↓ ), sau la deplasarea pe tonurile alăturate, 1  , ca în următoarea *formulă scandată cu prilejul scăldării.* (Sunetele finale alunecă uneori, descendent, făcînd din intervalul nedeterminat pe care-l marchează, germenele viitoarei mişcări de cvartă.)

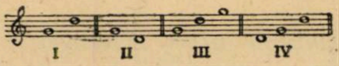
2


Cur-cu-be-u beu Scoa-te sîn-ge — rău Cur-cu-bi-ţă bi — ţă Scoa-te sîn-ge-ri-ţă
var. strofice

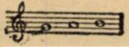
[9]

---

*sistemul bitonic* — cu mişcările posibile :



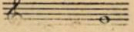
În lucrarea noastră scările vor apărea în direcţie descendentă, aşa cum ne îndeamnă conturul, predominant descendent, al melodiilor, iar modul II tetratonic şi tritonic vor fi notate cu o octavă mai jos.

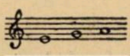
Ca element primordial caracteristic al sistemului pentatonic, este indicată terţa mare, în dispoziţia succesivă a treptelor  , serie la care muzicologul se referă prin termenul grecesc „*pycnon*”, preluat de la Riemann.

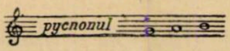
Sunetele auxiliare, de umplutură, apar sub denumirea „pyen”-i.

Atrăgînd atenţia asupra faptului că sistemele nu sînt caracterizate numai de numărul treptelor componente, ci, mai cu seamă, de o serie de formule specific pentatonice sau prepentatonice (respectiv : pentatonisme, tetratonisme, tritonisme etc.), Brăiloiu face o expunere a acestora, stabilind categorii de formule pentacordale (de 5 trepte), tetracordale (de 4 trepte), tricordale (de 3 trepte). (Pentru evitarea confuziei, atragem atenţia că termenul „. . .cordic” se referă la numărul treptelor dintr-o formulă, pe cînd „. . . tonic” se referă la sistemul căruia îi aparţine formula).

Dintre formulele stabilite, lucrarea noastră se va opri adeseori asupra următoarelor : *formulele tricordale* denumite de Brăiloiu „*incipit tricordal I*”

 *şi variantele sale. descendente şi răsturnate* •

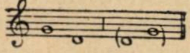
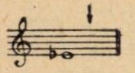
„*incipit tricordal II*”  *şi variantele sale. descendente şi răsturnate*

şi „*incipit tricordal III*” 

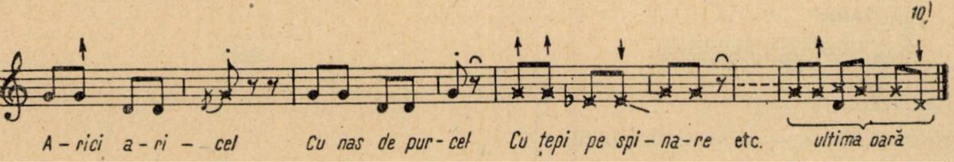
*în diferitele sale variante*

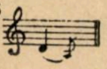
şi *formulele tetracordale* care se confundă cu înseşi scările tetratonice.

[9] Mg. 771 v, Cîmpofeni — com. Arcani — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Grigore Petcu, 10 ani, culeg. G. Suliţeanu, 1956, tr. M. Kahane.

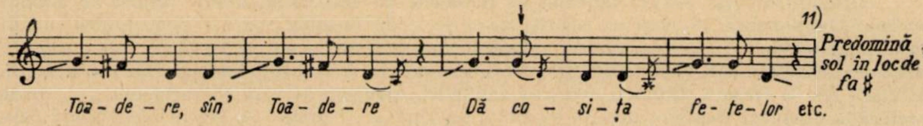
*Sistemul bitonic*, cu care intrăm în domeniul melodiei propriu-zise, este reprezentat atît în repertoriul copiilor, cît şi al oamenilor mari. Concretizat în jocul cvartei coborîtoare sau suitoare, 3  care-şi atenuează monotonia repetării prin alternarea cu fragmente unitonice bisilabice sau recitative, el generează melodii cu o structură arhitectonică rudimentară, limitată la un singur rînd melodic, mai mult sau mai puţin variat. Apariţia unui ton sau a altuia ca sunet de oprire nu răspunde unui impuls organizator, ci mai curînd unei necesităţi capricioase de variaţie. Ilustrativ pentru repertoriul copiilor este acest *„descîntec la arici"*, în care oscilaţia intonării se manifestă în uşoara urcare sau coborîre a tonurilor ( ↑, ↓ ) şi în înlocuirea întîmplătoare a sunetului grav cu treapta superioară, mult coborîtă : 4 

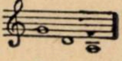
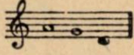
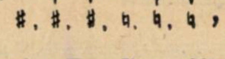
5



În repertoriul oamenilor mari, sistemul e atestat, între alte cîntece rituale, prin *Homanul* exemplificat şi de C. Brăiloiu. (Subliniem, pe baza variantei noastre, apariţia pienului urcat (*fa diez*) sau îndepărtarea sa de către treapta constitutivă *sol*, formula descriind astfel cvarta bitonică *pură*; remarcăm totodată aluzia la faza următoare, tritonică, anunţată de échapée-ul *la*, 6  ce trădează atracţia spre cvarta inferioară a sunetului grav, la rîndul său) :

7


11)
Predomină sol în loc de fa♯
Toa - de - re, sîn' Toa - de - re Dă co - si - ţa fe - te - lor etc.

*Sistemul tritonic*, rezultat din succesiunea a 2 cvarte descendente, mai variat reprezentat, îl găsim (fără a fi cercetat materialul în mod exhaustiv) numai în modurile II 8  şi III 9 , cu pienii de rigoare, în special cu *fa*, oscilant 10 , substituindu-i-se une-

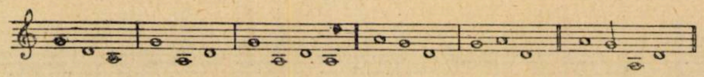
---

[10] Mg. 773 g, Cîmpofeni — com. Arcani — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Grigore Petcu, 10 ani, Gheorghe Niculescu, 11 ani, culeg. A. Amzulescu, G. Suliţeanu, 1956, tr. M. Kahane.

[11] Fg. 8142 a, Rasoviţa — com. Leleşti — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Maria Popescu, 40 ani, culeg. T. Alexandru, 1940, tr. M. Kahane.

ori lui *sol* şi cu preferinţa pentru formule cu caracter coborîtor, concretizate în scara descendentă, în stare directă sau răsturnată

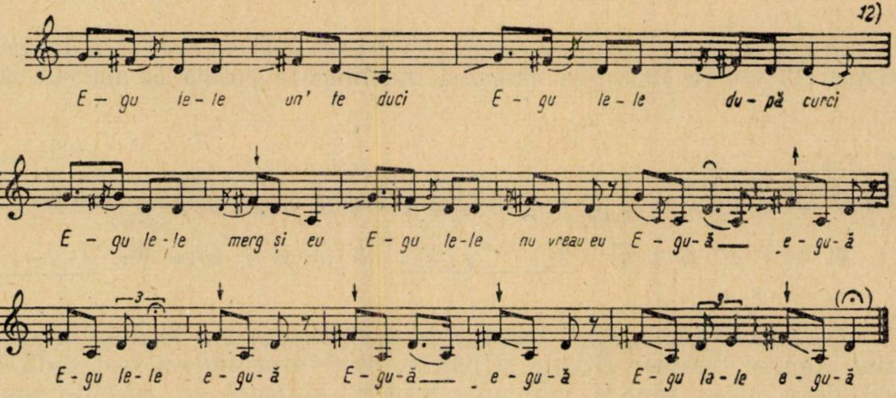
11



Caracterul oscilant al pienilor, cît şi înlocuirea de către ei a unor trepte constitutive reprezintă un fenomen frecvent şi caracteristic în sistemul prepentatonic, important în procesul de evoluţie. Îl vom întîlni mai în toate melodiile.

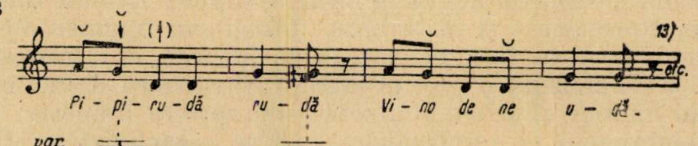
Revelator pentru *tritonicul II* este acest hăulit. Melodia trădează categoric rolul şi tendinţele pienului *fa diez*.

12


12)
E – gu le - le un' te duci E - gu le - le du - pă curci
E - gu le - le merg şi eu E - gu le - le nu vreau eu E - gu - ă e - gu - ă
E - gu le - le e - gu - ă E - gu - ă e - gu - ă E - gu la - le e - gu - ă

*Tritonicul III* poate fi recunoscut în următorul cîntec al *Paparudei*. Melodia se realizează prin îmbinarea stereotipă a formulei scării descendente cu cea a cvartei ascendente.

13


13)
Pi - pi - ru - dă ru - dă Vi - no de ne u - dă.
etc.
var. strofice

*Interferenţa celor 2 tritonice* stă la baza melodiei unui *cîntec cu hăulit*, în care treapta originară, *sol*, deşi eliminată, a rămas încă

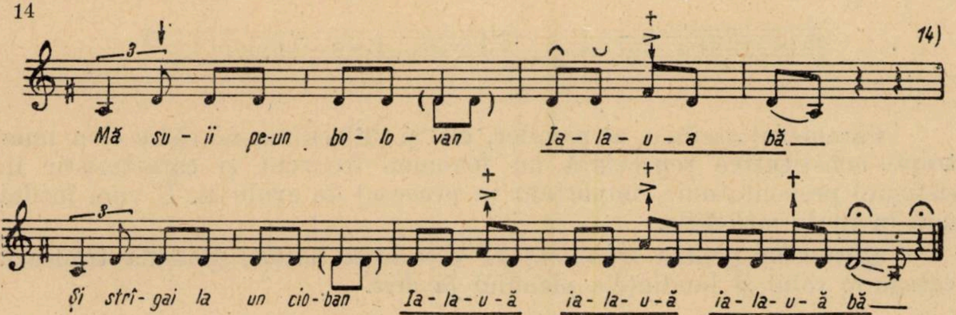
---

[12] Mg. 2649 t, com. Alimpeşti — Gilort — Oltenia, inf. Elena I. Stoichiţa, 36 ani, culeg. M. Kahane, I. Herţea, C. Georgescu, 1963, tr. M. Kahane.

[13] Fg. 6915 a, Costeni — com. Celeiu — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Toma I. Scundu, Victor I. Scundu (vîrsta neindic.), Ion Rădulescu (id.) culeg. C. Brăiloiu, 1938, tr. M. Kahane.

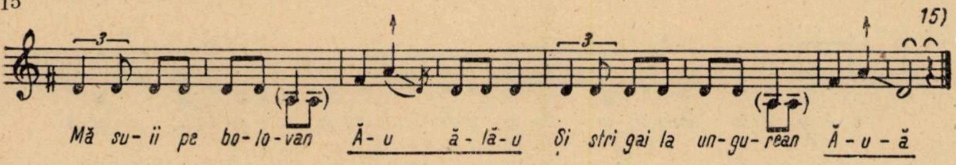
în umbra pienului (fa $\overset{\uparrow}{\text{diez}}$) ce-şi afirmă puternic tendinţa de a se impune :

14


14)
Mă su - ii pe-un bo - lo - van Ia - la - u - a bă
Şi strî - gai la un cio - ban Ia - la - u - ă ia - la - u - ă ia - la - u - ă bă

— tendinţă realizată fără echivoc în „*hăulita în deal*” a unei fete din zilele noastre (17 ani în 1963), cu practică îndelungată corală la activul său :

15


15)
Mă su - ii pe bo - lo - van Ă - u ă - lă - u Şi stri gai la un - gu - rean Ă - u - ă

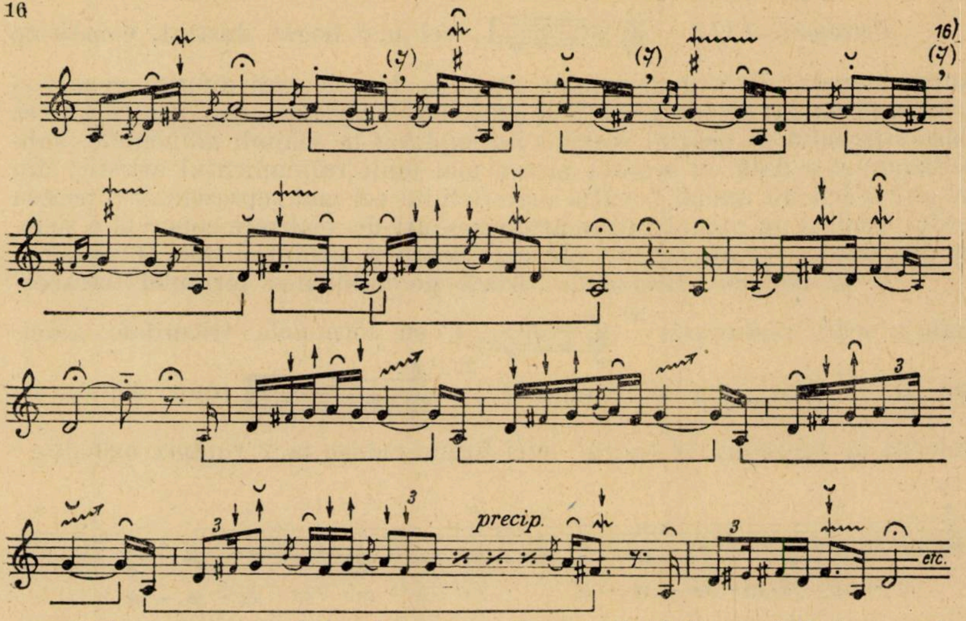
Dar dacă pînă acum, terenul de investigaţie s-a limitat la repertoriul copiilor, cîntece rituale şi hăulit, cercetătorului i-a fost dată bucuria de a putea înnoda mai uşor firul de legătură cu celelalte genuri şi cu stadii mai dezvoltate de organizare sonoră, transcriind o *doină structurată în sistem tritonic*, în variate modalităţi de prelucrare ! Exemplarul pe care-l dăm, executat din fluier, ne relevă îmbinarea organică a celor 2 moduri tritonice, II şi III (vezi ex. 8 şi 9), îmbinare în virtutea căreia melodia recurge nu numai la formule simple, născute din versiunile ascendente, descendente şi răsturnate, întregi sau fragmentate ale scării fiecărui mod, ci şi la formule complexe, izvorîte din întrepătrunderea modurilor. El reprezintă o fază primară a constituirii doinei ca stil, atît prin stadiul inferior al sistemului sonor din care se hrăneşte, cît şi prin formarea embrionară a principalelor motive caracteristice stilului. Îmbogăţirea remarcabilă a formulelor născute din acelaşi sistem simplu (acelaşi ca în exemplele precedente), prin exploatarea mult mai diferenţiată a posibilităţilor sale, arată ce salt s-a făcut în dezvoltarea sensibilităţii artistice şi în mijloacele de expresie ale acesteia :

---

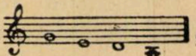
[14] Mg. 772 a, Cîmpofeni — com. Arcani — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Maria Berca, 27 ani, culeg. A. Amzulescu, G. Suliţeanu, 1956, tr. M. Kahane.

[15] Mg. 2532 ş, com. Ioneşti — Filiaşi — Oltenia, inf. Eugenia Ticu, 17 ani, culeg. M. Kahane, 1963, tr. M. Kahane.

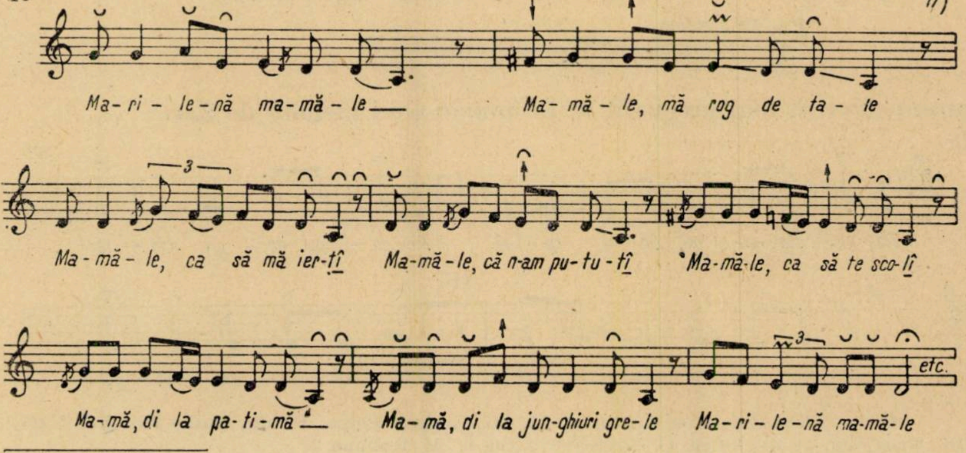
16


16)
precip.
etc.

Prin impunerea lui *mi* ca treaptă constitutivă a scării, trecem în domeniul *sistemului tetratonic*.

Iată o afirmare a *tetratonicului II* 17 , într-o melodie de *bocet*, în care *mi* apare ca treaptă constitutivă iar *fa* din nou ca pien. Structura motivelor începe să ne poarte pe terenul de formule din care-şi va trage melodica doina :

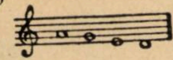
18

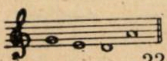
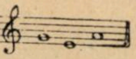
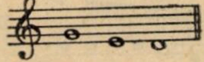

17)
Ma- ri - le - nă ma- mă - le___ Ma- mă - le, mă rog de ta - le
Ma - mă - le, ca să mă ier-ţî Ma-mă-le, că n-am pu- tu - ţî Ma-mă-le, ca să te sco-lî
Ma-mă, di la pa- ti - mă___ Ma- mă, di la jun-ghiuri gre- le Ma-ri - le - nă ma-mă-le
etc.

---

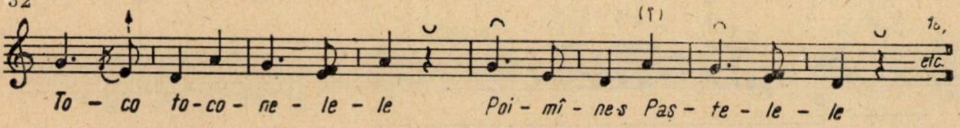
[16] Fg. 3056 a, Preajba Mare — com. Drăgoeni — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Vasile Plută, 31 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1934, tr. M. Kahane.

[17] Disc 996 b, com. Bărbăteşti — Gilort — Oltenia, inf. Lisaveta I. Rancea, 24 ani, culeg. C. Bugeanu, 1939, tr. M. Kahane.

*Tetratonicul III* 19 , cel mai bogat ilustrat, constituie sursa inepuizabilă a materialului oltenesc, de cele mai diferite genuri și vîrste. Fecundat de o imaginație muzicală fără zăgazuri, care pentru a nu se lăsa stînjenită de spațiul restrîns i-a explorat în schimb adîncimile, subtilizîndu-și o dată cu aceasta mereu mai mult rafinamentul artistic, din el au răsărit nu numai bogăția materialului cel mai reprezentativ pentru stilul local, și nu numai nenumărate moduri de realizare concretă a sistemului, dar și variate sensuri ale organizării și evoluției sale. Il regăsim :

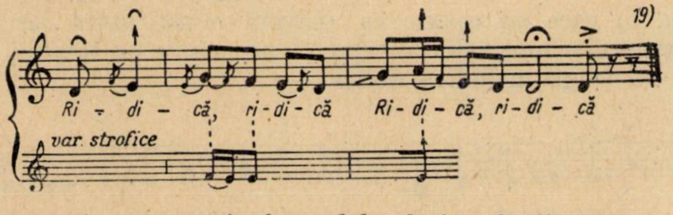
— în cîntecul *Toconelelor*, bazat pe îmbinarea formulei tetracordale a scării răsturnate 20  cu formulele tricordale „încipit II” 21  și „incipit I” 22  (după denumirea folosită de Brăiloiu), în cadrul unei forme reduse la 2 rînduri melodice :

32


(†)
18)
etc.
To – co to - co - ne - le - le Poi - mî - ne-s Paș - te - le - le

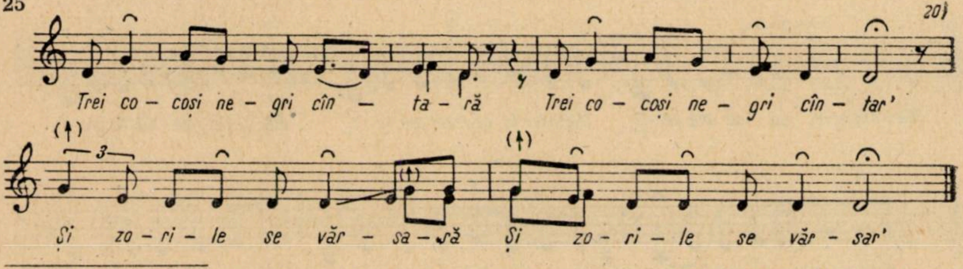
— în *Zorile* mortuare, într-o melodie de aceeași formă redusă, construită din tricordurile incipit I și II și un recitativ embrionar pe *re*, anunțînd timid melodica doinei :

24


19)
Ri - di - că, ri - di - că Ri - di - că, ri - di - că
var. strofice

anunț devenit mai pregnant în formulele altei melodii de *Zori* :

25


20)
Trei co – coși ne – gri cîn – ta - ră Trei co – coși ne – gri cîn – tar'
(†)
3
(†)
Și zo - ri - le se văr - sa - ră Și zo - ri - le se văr - sar'

---

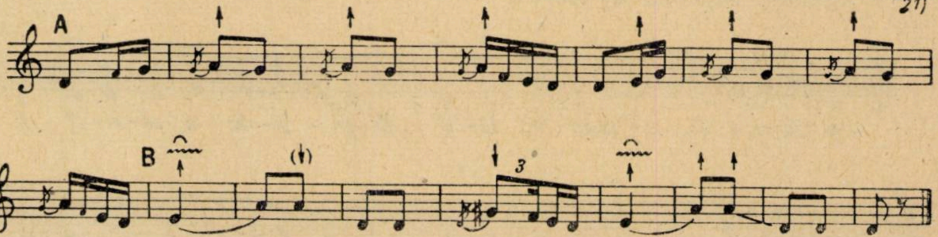
[18] Mg. 771k, Cîmpofeni (ca la ex. 2), inf. Grigore Petcu, 10 ani, Vasile Rozan, 12 ani, Gh. Niculescu, 11 ani, culeg. G. Sulițeanu, 1956, tr. M. Kahane.

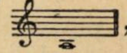
[19] Fg. 3080 a, Rasovița — com. Lelești — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Polina I. Popescu, 25 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1934, tr. M. Kahane.

[20] Mg. 1943 h, Lupșa de Sus — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Elena Afrim, 76 ani, Paraschiva Lăcătuș, 58 ani, culeg. M. Pop, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

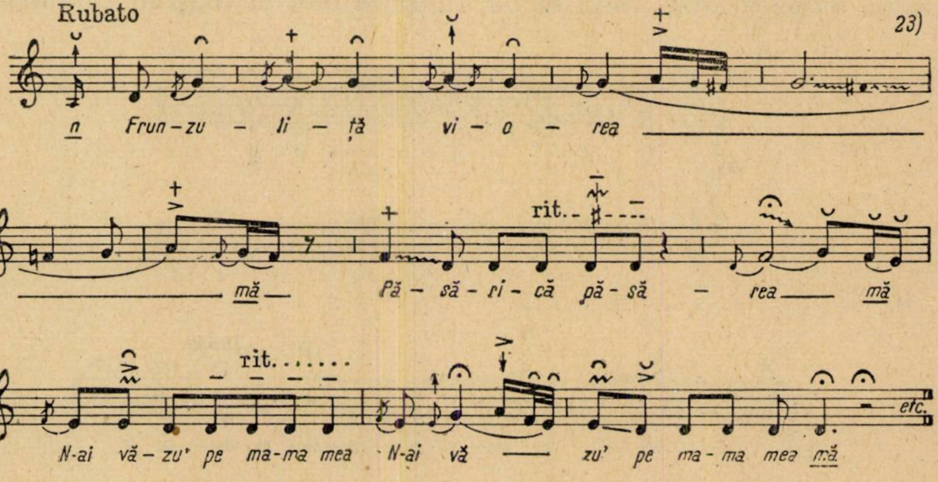
Iată şi o *melodie de joc*, executată din frunză, foarte asemănătoare cu structura motivică a Zorilor precedente şi, mai mult decît acestea, cu melodica doinei :

26



În sfîrşit, o clasică *doină*, caracteristic oltenească, înainte de toate, tocmai prin esenţa sa tetratonică. Melodia aduce, de la început, cvarta bitonică ascendentă (vezi ex. 3), „prefix"[22] caracteristic al alternanţei *la-sol* în structura doinei, constituind, în îmbinarea lor, o formulă iniţială specifică stilului. Precedată anacruzic, la rîndul ei, de cvarta inferioară 27 , această succesiune afirmă încă o dată, clar, antecedentele tritonice ale doinei, exprimate, de altfel şi de formula principală de pe primele silabe ale melodiei. Rîndurile melodice 2 şi 3 evidenţiază formarea recitativului prin extinderea tricordului I :

28


Rubato
23)
n Frun-zu - li - ţă vi - o - rea
rit.
mă Pă - să - ri - că pă - să - rea mă
rit.......
N-ai vă - zu' pe ma-ma mea N-ai vă zu' pe ma - ma mea mă
etc.

Între disponibilităţile tetracordale şi tricordale ale sistemului tetratonic, ce stau la baza constituirii formulelor melodice, s-ar părea că se

---

[21] Fg. 11.788 b, com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Maria Perneac, 53 ani, culeg. L. Georgescu, M. Siminel — Fusteri, 1950, tr. M. Kahane.

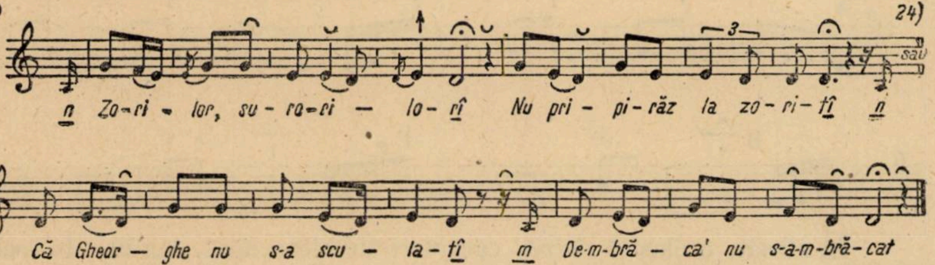
[22] cf. Brăiloiu, *lucr. cit.* (nota 2), p. 352.

[23] Fg. 7810, Găvăneşti — com. Corneşti — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Cristina Gh. Pavel, 22 ani, culeg. T. Alexandru, 1939, tr. M. Kahane.

desprinde o preferință specială pentru *tricordul I*, care formează, el singur, prin prelucrare variată, un întreg repertoriu. Exemplificările ar putea fi foarte numeroase, ilustrînd genuri variate. Ne rezumăm la:

— o melodie funebră de *Zori*:

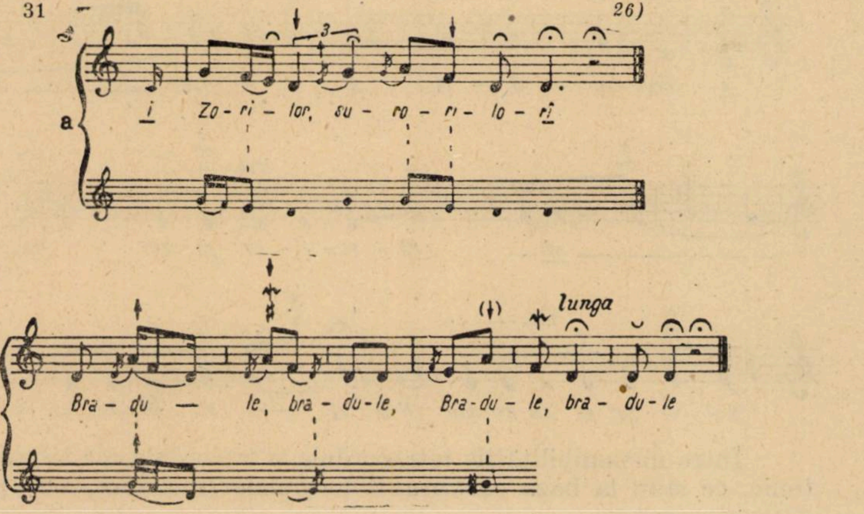
29


24)
sau
n Zo-ri - lor, su - ro-ri — lo - rî Nu pri - pi - răz la zo - ri - tî n
Că Gheor — ghe nu s-a scu - la - tî m De-m-bră — ca' nu s-a-m-bră-cat

— și o *doină*, foarte interesantă tocmai pentru dezvoltarea sa pe această simplă bază tricordală (apariția lui *la* fiind cu totul sporadică și ornamentală). Prelucrarea, subtil diferențiată, a tricordului, crează calitativ o lume expresivă cu totul alta, față de exemplul precedent, redînd un conținut emoțional bogat (v. planșa ex. 30).

Tricordul acesta dă naștere și altor posibilități, putîndu-se îndepărta treptat de la structura sa inițială, pînă la derutarea celui străin de cunoașterea procesului. Una din posibilități este *transformarea tricordului într-un cvasi-acord* de *re*, înlocuind pe *mi* cu pienul *fa*, iar pe *sol* cu *la*, după cum reiese din variațiile acestor melodii de *Zori* și *Brad*. Mobilitatea formulei arată, însă, că nu s-a ajuns încă la conștiința acordică:

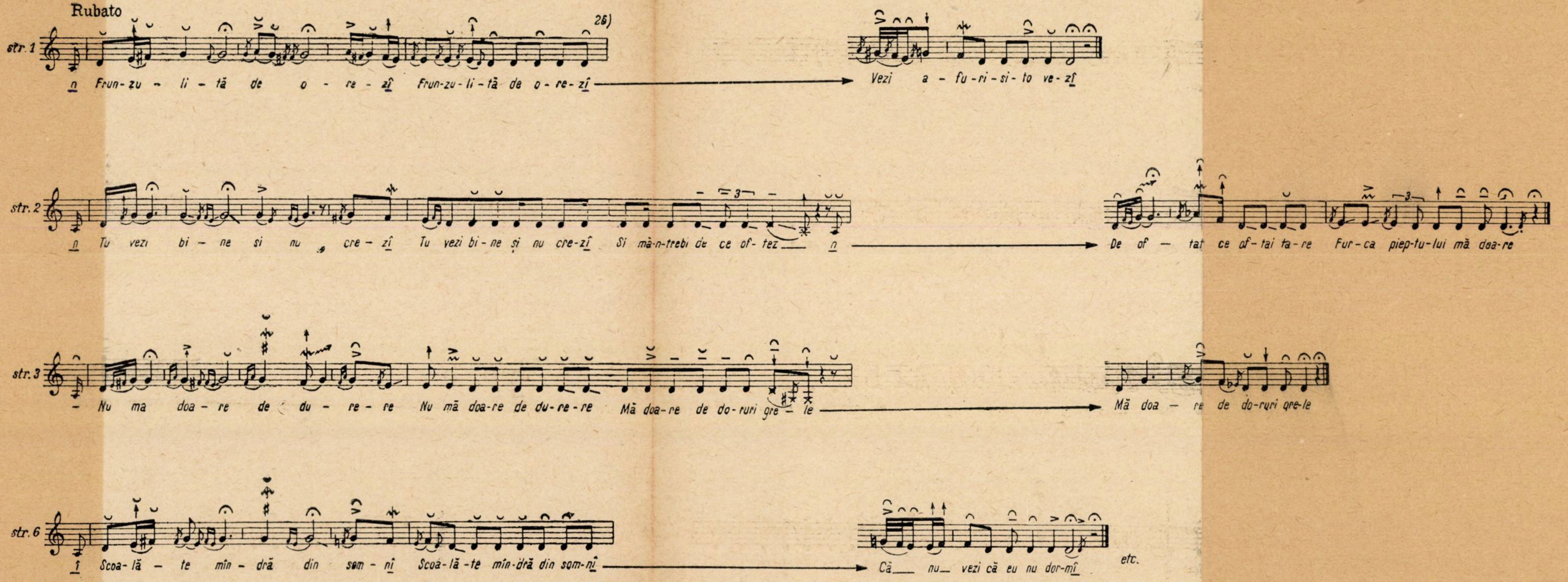
31


26)
a
i Zo - ri - lor, su - ro - ri - lo - rî
b
lunga
Bra - du — le, bra - du - le, Bra - du - le, bra - du - le

---

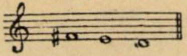
[24] Mg. 1942 j, Lupșa de Jos — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Maria I. Vasile, 61 ani, culeg. M. Pop, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

[26] Fg. 6912, Costeni — com. Celeiu — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Stanca Tatomir, Maria Boloboi, Ileana Ionescu (vîrstele neindic.), culeg. C. Brăiloiu, 1938, tr. M. Kahane; și

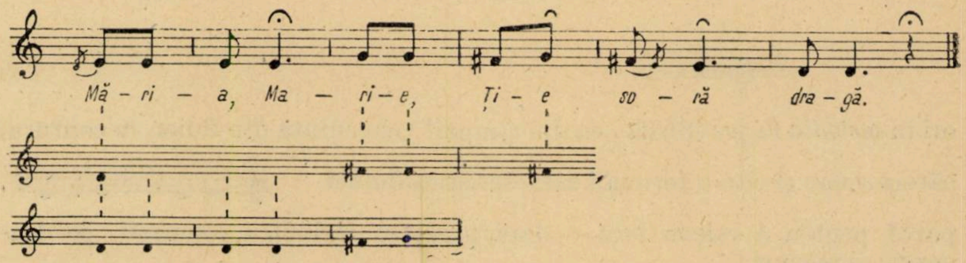

Rubato
25)
str. 1
n Frun-zu - li - tă de o - re - zî Frun-zu-li-tă de o-re-zî
Vezi a - fu-ri-si-to ve-zî
str. 2
n Tu vezi bi - ne şi nu cre - zî Tu vezi bi-ne şi nu cre-zî Şi mă-n-trebi de ce of-tez n
De of - tat ce of-tai ta-re Fur-ca piep-tu-lui mă doa-re
str. 3
- Nu ma doa - re de du - re - re Nu mă doa-re de du-re-re Mă doa-re de do-ruri gre - le
Mă doa - re de do-ruri gre-le
str. 6
î Scoa-lă - te mîn - dră din som - nî Scoa-lă-te mîn-dră din som-nî
Că nu vezi că eu nu dor-mî
etc.

---

[25] Mg. 1987i , Lupşa de Sus — com. Lupşa — Strehaia — Oltenia, inf. Elisaveta Filip Pănuţ, 52 ani, culeg. G. Suliţeanu, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

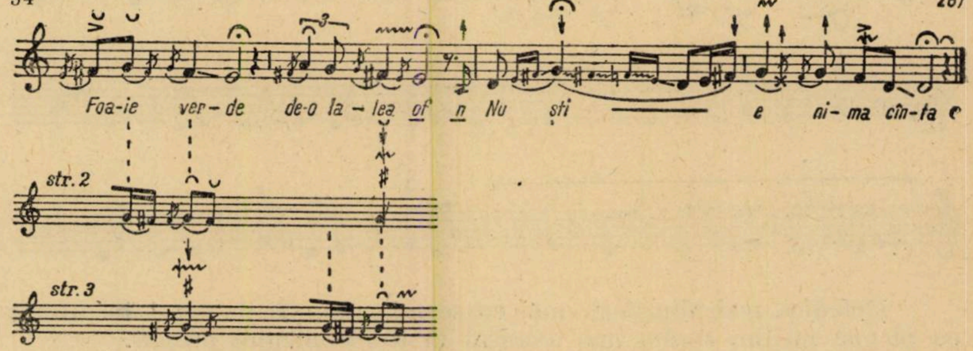
O altă cale de evoluție se datorează încercării permanente a pienului *fa diez* de a i se substitui lui *sol*, tinzînd astfel la formarea *picnonului fa diez-mi-re* 32  în locul tricordului inițial. (I-am spus *picnon mediu*, pentru motive care vor apărea evidente mai tîrziu). În cazul apariției formulei sub dublul său aspect, ca în *bocetul* următor, situația este clară și concludentă :

33 27)



Observații similare se pot face și în melodii care exploatează întreaga scară, ca în acest fragment de *doină* :

34 28)


Foa-ie ver - de de-o la - lea of n Nu şti e ni - ma cîn-ta e
str. 2
str. 3

sau în următoarea melodie de *cîntec propriu-zis*, plină de o nobilă poezie lirică, cu rezonanța colindelor hunedorene și vechilor cîntece ceremoniale transilvănene și cu tendința de constituire a pentacordului „major" (în care intonarea sistematică a lui *fa diez* mai sus, spre sol, este foarte semnificativă) :

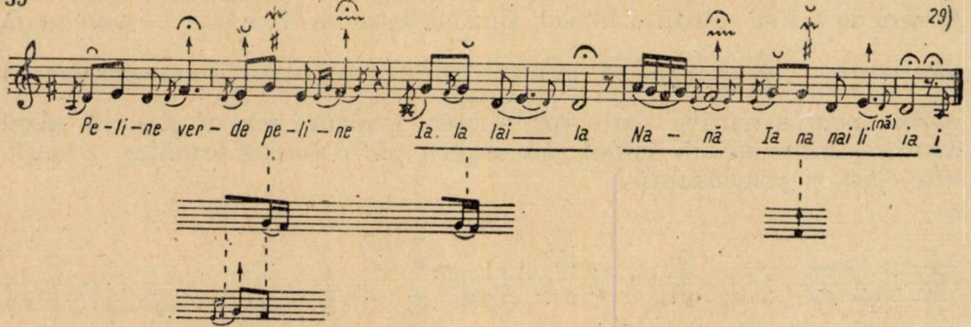
---

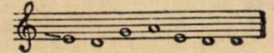
Fg. 3042 a, com. Runcu — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Ilinca M. Beura, 45 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1934, tr. M. Kahane.

[27] Fg. 2983, Topești — com. Tismana — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Marghioala C. Junilă, 40 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1933, tr. M. Kahane.

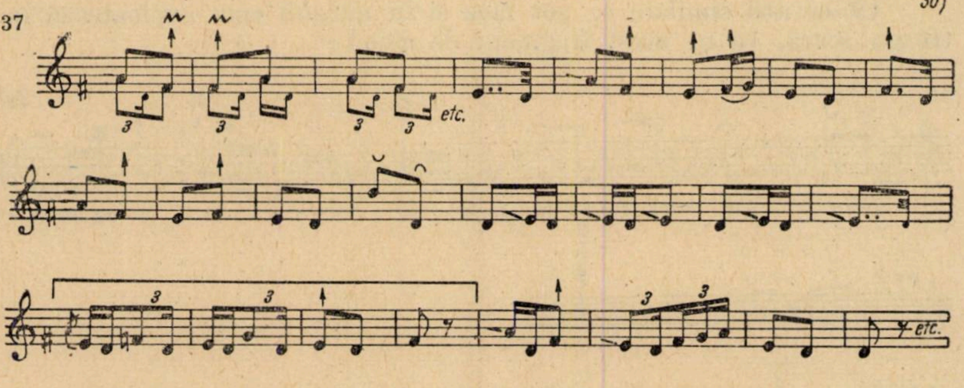
[28] Mg. 1941c, Lupșa de Sus — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Elena Afrim, 76 ani, culeg. M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

35

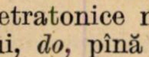


ori în *melodia de joc* (Sîrba „ca din cimpoi”) executată din fluier, în conturul căreia apare și cîte o formulă caracteristică doinei 36 , parcă pentru a releva încă o dată unitatea melodicii oltenești, pe deasupra genurilor :

37



Melodica mehedințiană, mai cu seamă, abundă de acest tetratonic cu picnon mediu, stadiu mai avansat al tetratonicului primar.

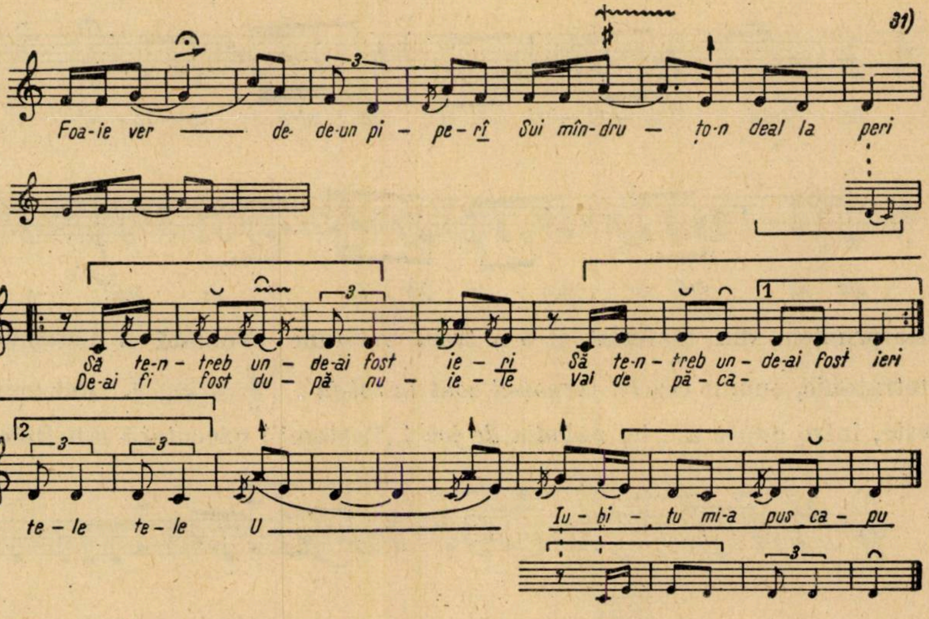
Categorii variate de melodii tetratonice marchează tendința de afirmare a celuilalt pien al sistemului, *do*, pînă la formarea, la baza scării, a *picnonului grav al sistemului* 38 . Cadrul restrîns nepermițînd exemplificarea gradată a procesului, nici varietatea aspectelor sale și diversitatea genurilor, ne mărginim la ilustrarea formei sale cristalizate, prin melodia unui *cîntec de joc* :

---

[29] Fg. 11.781 c, com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Maria Perneac, 53 ani, culeg. P. Carp. L. Georgescu, 1950, tr. M. Kahane.

[30] Fg. 11.775 c, com. Isverna (ca ex. 35), inf. Ion Brădeț, 70 ani, culeg. E. Comișel, 1950, tr. M. Kahane.

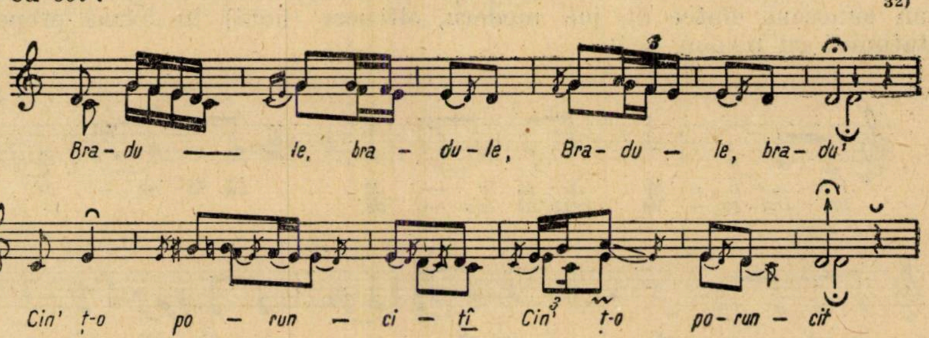
39


31)
Foa-ie ver — de- de-un pi - pe - rî Sui mîn-dru — to-n deal la peri
Să te-n - treb un - de-ai fost ie - ri Să te-n - treb un - de-ai fost ieri
De-ai fi fost du - pă nu - ie - te Vai de pă - ca-
1
2
te - le te - le U —
Iu - bi - tu mi-a pus ca - pu
3

Materialul cercetat pare să indice preferința pentru picnonul grav în spațiul gorjan.

Exemplul următor include cîteva aspecte interesante ale sistemului tetratonic : proveniența picnonului grav din extinderea tricordului I, fluctuația formulelor, care se pot înlocui reciproc și indiferența funcțională a finalelor (cum o numește Brăiloiu). Toate sînt relevate de eterofonia născută în execuția colectivă a acestui *cîntec al bradului*. Pentru auzul nostru, sună straniu întîlnirea simultană a lui *re* cu *do*, *mi* cu *fa*, *fa* cu *sol* :

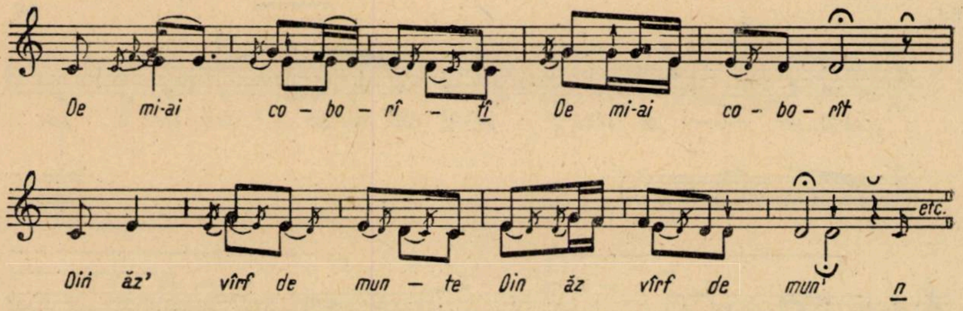
40

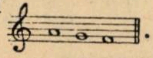

32)
Bra - du — le, bra - du - le, Bra - du — le, bra - du'
Cin' t-o po - run - ci - tî Cin' t-o po - run - cit
3

---

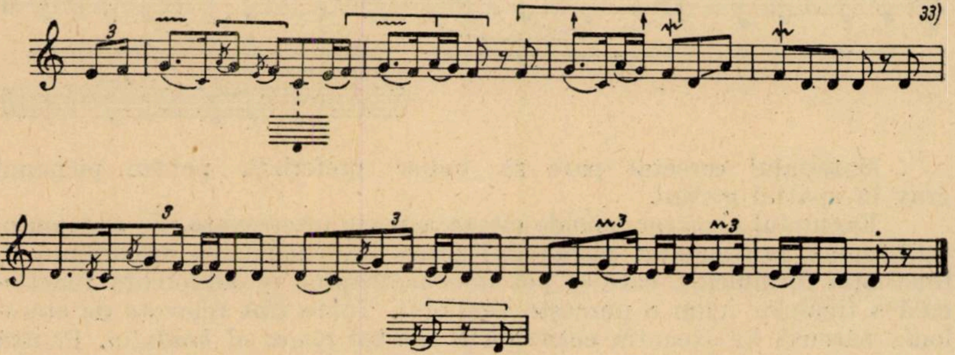
[31] Fg. 6363, Rovinari — com. Moii — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Ilinca Burlan, 18 ani, cules 1938, tr. M. Kahane.

[32] Disc 1266 I b, Găvănești — com. Cornești — Tg. Jiu — Oltenia — inf. Ioana Alex. Schian, (vîrsta neindic.), Cristina Gh. Pavel, 22 ani, Marița Glig. Grama, 21 ani, culeg. T. Alexandru, 1939, tr. M. Kahane.


De mi-ai co – bo – rî – fi De mi-ai co – bo – rît
Din ăz’ vîrf de mun – te Din ăz vîrf de mun’ n
etc.

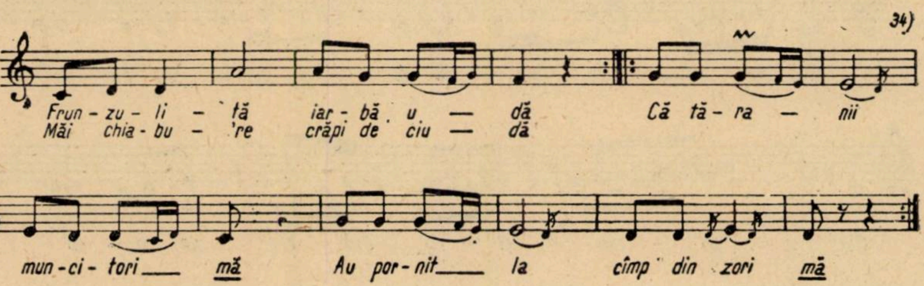
Desprindem din material şi o a treia versiune evoluată a sistemului tetratonic, anume cea cu *picnonul acut la-sol-fa* 41 . Relevantă este, între multe altele, *melodia de joc* („Restem”) executată din fluier :

42



Iată un caz în care i se opune rezistenţă : Melodia în cauză este un cunoscut cîntec de joc modern, oltenesc (horă), în forma prepentatonică cu picnon acut :

43


34)
Frun - zu - li – tă iar - bă u – dă Că tă - ra – nii
Măi chia - bu – ’re crăpi de ciu – dă
mun - ci - tori mă Au por - nit la cîmp din zori mă

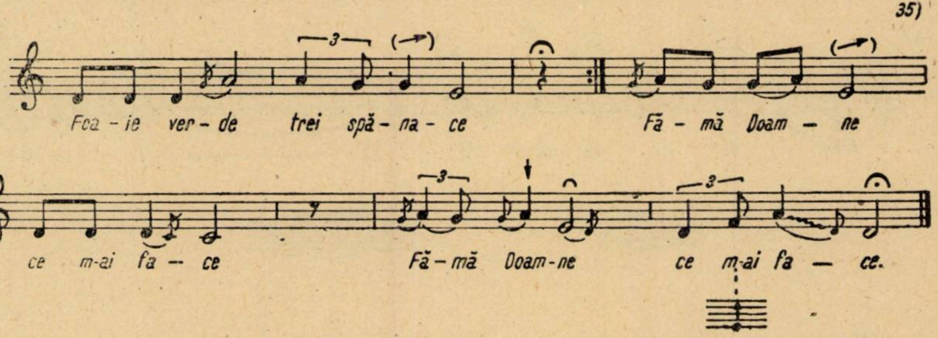
---

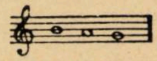
[33] Mg. 1937 k, Lupşa de Sus – com. Lupşa – Strehaia – Oltenia, inf. Petrică Corobăianu, 24 ani, culeg. M. Pop, 1961, tr. M. Kahane.

[34] Fg. 11580 b, com. Tismana – Baia de Aramă – Oltenia, inf. Geagu Petre, 36 ani, culeg. E. Comişel, 1950.

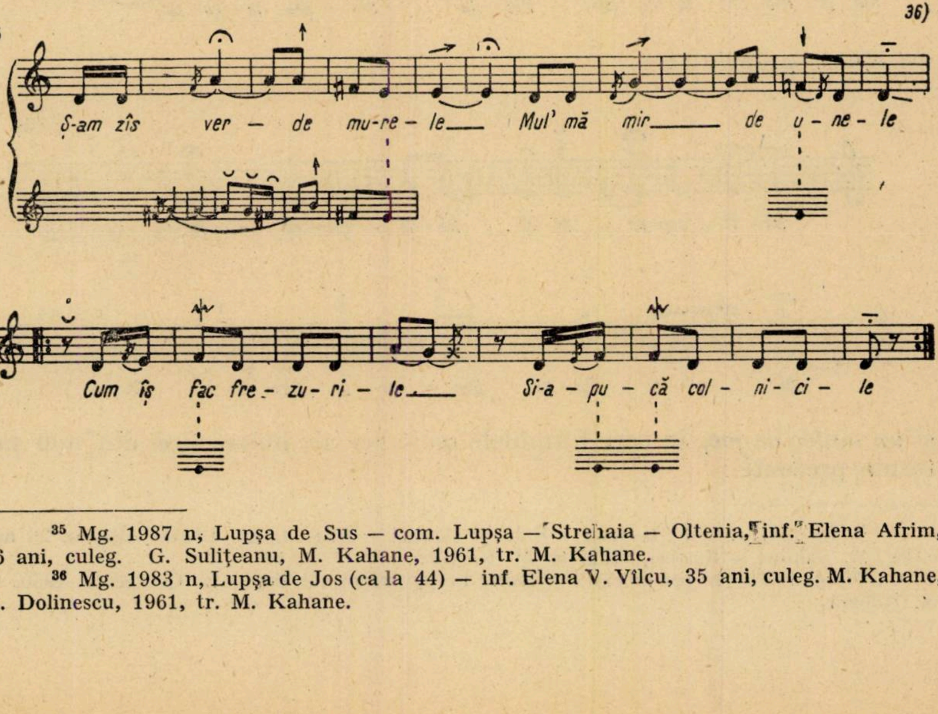
Varianta care urmează aparţine unei bătrîne de 76 de ani, care a cîntat mult toată viaţa şi care este prezentă şi în viaţa folclorică actuală. Aşa a învăţat melodia în cauză. Numai că, trăind încă în plină concepţie melodică a tetratonicului pur, ea a readus apele în matca veche, înlocuind sistematic cadenţa pe *fa* cu cea pe *mi* :

44


35)
Foa - ie ver - de trei spă - na - ce
Fă - mă Doam - ne
ce m-ai fa — ce
Fă - mă Doam-ne
ce m-ai fa — ce.

*Versiunile cu picnon ale sistemului tetratonic deschid căi de formare a sistemului pentatonic.* Dacă, însă, pentatonicele formate în aceste porţiuni ale scării au o frecvenţă mai redusă, există şi o altă cale, peste limita superioară a scării, prin impunerea lui *si* şi formarea *picnonului si-la-sol* 45 , unde se va constitui *sistemul pentatonic sol*, cel mai caracteristic şi frecvent. Deocamdată ne interesează premisele sale, în melodia acestui *cîntec de joc* :

46


36)
Ş-am zîs ver — de mu-re — le
Mul' mă mir de u - ne - le
Cum îş fac fre - zu - ri — le
Si-a — pu — că col - ni - ci — le

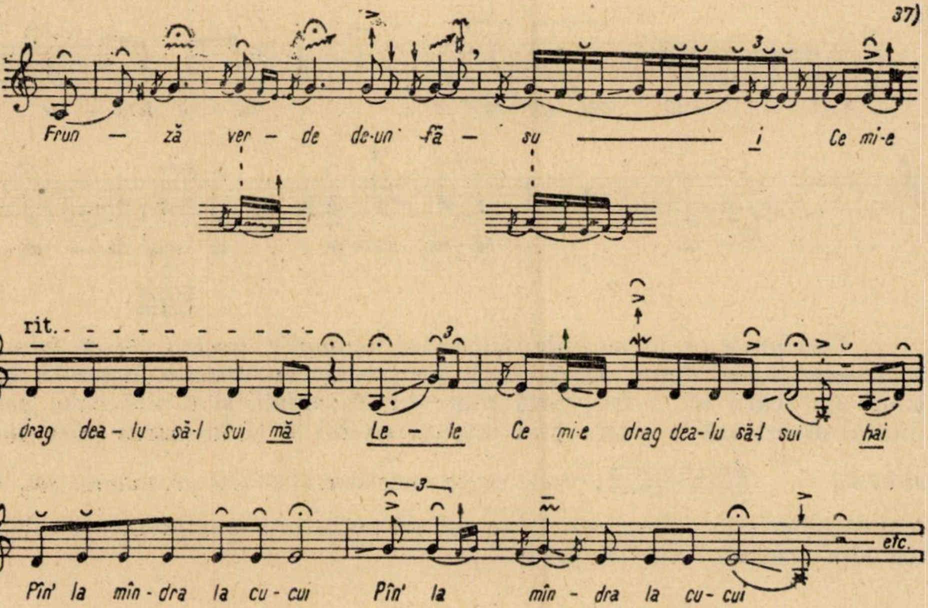
---

[35] Mg. 1987 n, Lupşa de Sus — com. Lupşa — Strehaia — Oltenia, inf. Elena Afrim, 76 ani, culeg. G. Suliţeanu, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

[36] Mg. 1983 n, Lupşa de Jos (ca la 44) — inf. Elena V. Vîlcu, 35 ani, culeg. M. Kahane, E. Dolinescu, 1961, tr. M. Kahane.

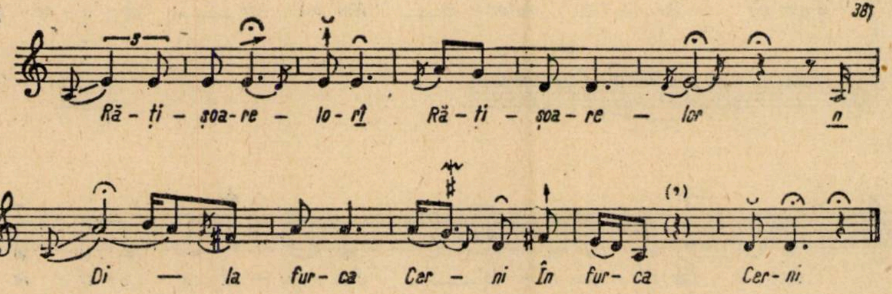
*Interferenţa modurilor II şi III ale tetratonicului* stă la baza formării a numeroase melodii, de toate categoriile, fie cîntece rituale, doine, cîntece de joc, cîntece propriu-zise, sau melodii instrumentale de joc. O ilustrăm :
printr-o *doină* :

47


37)
Frun — ză ver — de de-un fă — su — i Ce mi-e
rit.
drag dea - lu să-l sui mă Le — le Ce mi-e drag dea- lu să-l sui hai
Pîn' la mîn - dra la cu - cui Pîn' la mîn - dra la cu- cui
etc.

*un cîntec propriu-zis* :

48


38)
Ră - ţi - şoa- re - lo - rî Ră - ţi - şoa - re — lor n
Di — la fur- ca Cer - ni În fur- ca Cer- ni

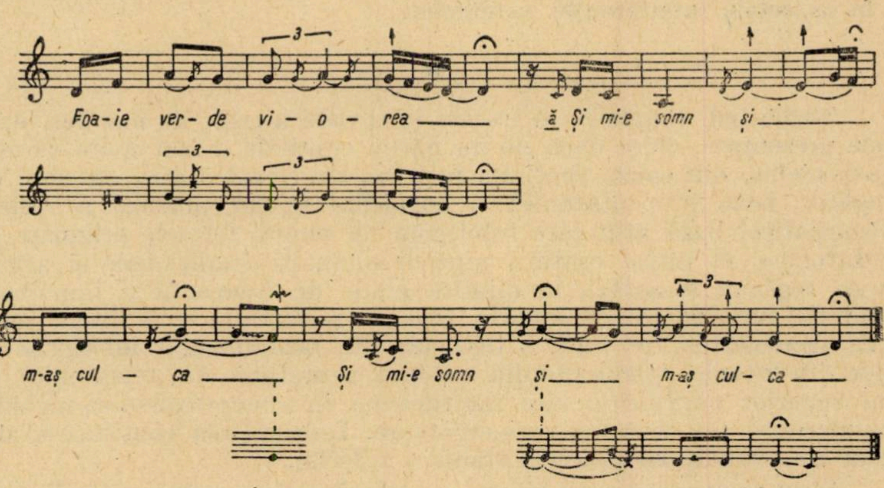
şi *un cîntec de joc*, în care formulele melodice ale doinei sînt din nou puternic prezente :

---

[37] Mg. 231 e, com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Elena Vuşescu, 20 ani, culeg. M. Siminel — Fusteri, 1953, tr. M. Kahane.

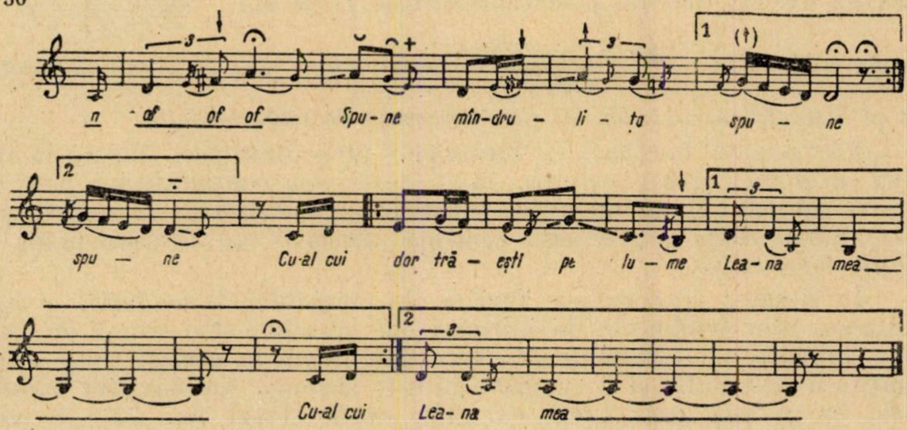
[38] Fg. 11.760 b (ca la 47), inf. Maria Pernescu, 53 ani, culeg. L. Georgescu, 1950, tr. M. Kahane.

49 [39]


Foa-ie ver- de vi - o - rea ă Şi mi-e somn şi
m-aş cul - ca Şi mi-e somn şi m-aş cul- ca
3

Dar afirmarea bazei prepentatonice a melodicii olteneşti nu se opreşte între limitele sistemelor prepentatonice, ci se continuă în interferenţa lor cu alte sisteme. Ceea ce se poate vedea în melodia acestui *cîntec de joc*, a cărei primă parte, în sistemul tetratonic III, cu reminiscenţe tritonice, se leagă organic, modulînd, de cea de-a II-a parte, în sistem pentatonic, cu aspectul paralelismului „major-minor" :

50 [40]


ă of of of Spu-ne mîn-dru - li - ţa spu - ne
spu — ne Cu-al cui dor tră - eşti pe lu - me Lea-na mea
Cu-al cui Lea-na mea
1
2
3

---

[39] Mg. 1987 b, Lupşa de Jos — com. Lupşa — Strehaia — Oltenia, inf. Elena V. Vîlcu, 35 ani, culeg. G. Suliţeanu, M. Kahane, R. Răutu, 1961, tr. M. Kahane.

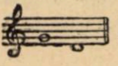
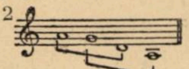
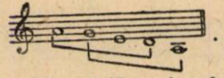
[40] Mg. 233 e, ca la 37.

Exemplificările ar putea continua, cu numeroase referiri la genuri și la aspectele interferenței sistemelor.

★

Urmărind, conclusiv, o trecere în revistă a celor de mai sus, exemplele prezentate, chiar dacă nu au putut cuprinde o mai mare varietate a aspectelor, din cauza spațiului restrîns, ilustrează totuși, în mod convingător, baza prepentatonică a bogatului folclor muzical al Olteniei subcarpatice, bază prin care înțelegem nu numai formele originare prepentatonice, ci însăși osatura muzicii oltenești tradiționale și actuale. În ea regăsim și astăzi, în diferite grade de frecvență și importanță, sistemele prepentatonice bitonic, tritonic și tetratonic. Faptele par să arate dezvoltarea, pe rînd, a fiecăruia din faza imediat inferioară (tritonic din bitonic, tetratonic din tritonic, pentatonic din tetratonic), stadiul superior cuprinzînd mai întotdeauna în concretizarea sa melodică, reminiscențe ale stadiilor premergătoare. Îmbogățirea continuă a sistemelor nu exclude coexistența stadiilor diferite.

Dacă pentru sistemul bitonic și tritonic există suficiente indicii care atestă dezvoltarea lor prin jocul natural al cvartei descendente, pentru tetratonic și pentatonic calea aceasta nu apare evidentă; cu toată incertitudinea, aparențele tind să sugereze drept mijloc de formare a acestor sisteme — încetățenirea pienilor ca note constitutive.

Dintre variantele modale ale prepentatonicelor, reprezentative ne apar (în această etapă a cercetării) : *bitonicul II* 51 , *tritonicul II* (vezi ex. 8) și III (vezi ex. 9), *tetratonicul II* (vezi ex. 17) și mai cu seamă, *III* (vezi ex. 19), precum și *cumulul tritonic II și III* 52  și *tetratonic II și III* 53 . *Tetratonicul III și cumulul tetratonic se distanțează considerabil prin frecvență de toate celelalte.*

Permanenta fluctuație a formulelor prepentatonice, tinzînd la tot pasul să se înlocuiască reciproc, ca și tentativele neîncetate ale pienilor de a se substitui treptelor vecine constitutive antrenează, în mod firesc, o inerentă *tendință de fluctuație generală*, căreia îi cad adeseori pradă și *treptele constitutive.*

În virtutea unor sensuri variate ale procesului de evoluție, se statornicesc, prin tendințele de afirmare ale pienilor, și o seamă de versiuni evoluate ale tetratonicului, care marchează în același timp o îmbogățire a sistemului și o emigrare în alte sisteme. Acestea sînt *tetratonicele cu picnon grav* (vezi ex. 38), *mediu* (vezi ex. 32) și *acut* (vezi ex. 41). La acestea se adaugă *versiunile acordice, în poziție directă sau răsturnată*, evoluate din sistemul tetratonic, cu caracter fluctuant sau stabil, marcînd faze diverse de dezvoltare a auzului muzical.

Între modalitățile variate de realizare ale sistemului tetratonic se înscriu și *aspectele* sale *tricordale*, care pot apărea în afirmări independente; acestea sînt: *tricordul I* (vezi ex. 22), *picnonul mediu*, generat de acesta (vezi ex. 32) și *picnonul grav* (vezi ex. 38). (Le recunoaștem după modul de concretizare melodică, același și în versiunile tetratonicului integral și specifice fiecărui tricord în parte.)

Prin apariția diferitelor categorii de picnon, se deschid *căi diverse de formare a sistemului pentatonic*, dezvoltat, deci, în diverse porțiuni ale scării teoretice generale. Pentatonicul *sol*, format la limita superioară a scării tetratonice, pare mai caracteristic și mai frecvent.

Preponderent încă și astăzi, *tetratonicul* îl găsim *adeseori inclus în melodii cu dezvoltare mai înaintată a sistemului sonor*, sub forma unor fragmente integrate în pentatonic, sau ca părți de sine stătătoare cu structură tetratonică, îmbinate cu părți structurate în alte sisteme.

Aceste direcții, atît de diferite, ale devenirii sistemelor, arată că ne aflăm în fața unei evoluții nu numai cantitative, ci și calitative a lor.

Bogăția nelimitată a expresiilor tetratonismului arată că un material sonor redus poate fi ridicat pe o nouă treaptă printr-o altă organizare a sa, prin exploatarea rafinată a adîncimilor sale, prin revalorificarea sa într-un nou context. De aceea, factura simplă a materialului sonor nu trebuie legată exclusiv de stadii vechi, căci folclorul, în tenacitatea sa tradițională, își actualizează, totuși, în permanență și-și revalorifică multiplu moștenirea, ducînd mai departe ceea ce se poate adapta la noi nevoi de expresie. Numai cînd nu se poate face acest lucru, se lasă să cadă în desuetudine ceea ce nu mai corespunde necesităților.

În această proprietate a folclorului își găsește condițiile favorabile permanența și continuitatea actuală a prepentatonismului oltenesc și varietatea sensurilor evoluției sale cantitative și calitative. Concretizarea sa într-un complex definit și specific de modalități melodice, ritmice și arhitectonice constituie criteriul de diferențiere a genurilor și stilurilor, sub aspect muzical, în timp ce comunitatea sistemului sonor și a unora din mijloacele sale de obiectivare constituie principalul criteriu al unității acestora.

*Vechile melodii rituale*, apelînd la formulele elementare ale sistemului, se disting printr-o stereotipie obsedantă a acestor formule, atît sub aspect melodic, cît și ritmic. Formulele lor se confundă, adeseori, cu scările înseși.

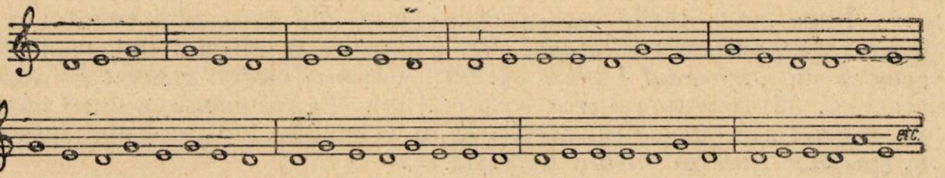
*Repertoriul funebru*, însă, foarte bogat reprezentat (avînd numeroase și firești implicații de domeniu liric), relevă, o dată cu această stereotipie melodico-ritmică, și tendința de evadare, prin variație, din ea, ceea ce duce la numeroase ipostaze specifice ale formulelor tricordale și tetracordale, la care se mai poate adăuga un recitativ elementar și uneori, ca prefix, cvarta I[41], iar ca sufix cvarta I, II[42], sau terța (*sol-mi*)

---

[41] cvarta tricordului I, *re-sol* (apare ascendent).

[42] cvarta tricordului II, *la-mi* (apare descendent).

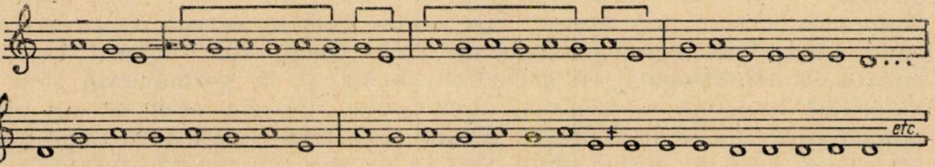
54



Apelînd la îmbinări ale acestora, melodia nu recurge, de obicei, la mai mult decît 2 formule de bază. Indiciu al unui stadiu arhaic al dezvoltării melodice, această caracteristică a genului se întîlnește cu altele de același nivel, ca factura arhitectonică rudimentară și inexistența sau constituirea în germene a unui sistem de cadențe (de altfel, impropriu numit astfel, față de indiferența funcțională a treptelor, adeseori relevată de repertoriul funebru).

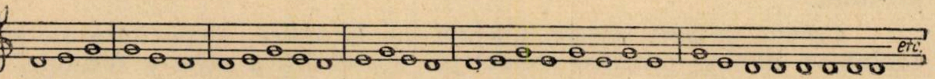
*Doina*, reeditînd unele din formulele de mai sus, acordă o preferință specială anumitor ipostaze ale acestora, dar, mai ales, își structurează o serie de formule specifice. Înainte de toate, ea recurge la *tricordul II*, descendent, pe care-l dilată prin insistența secundei și sufixul cvartei II sau terței :

55



făcînd din această *formulă complexă principalul său element distinctiv și cea mai frecventă formulă inițială*. Utilizînd în interiorul melodiei variate direcții și poziții ale tricordului, cu reliefarea frecventă a cvartei II, ea le adaugă uneori ca prefix-cvarta I, iar ca sufix-recitativul. Nu mai puțin frecvent, *tricordul I* apare în cele mai variate aspecte, uzînd adeseori de alternanța treptelor terței :

56

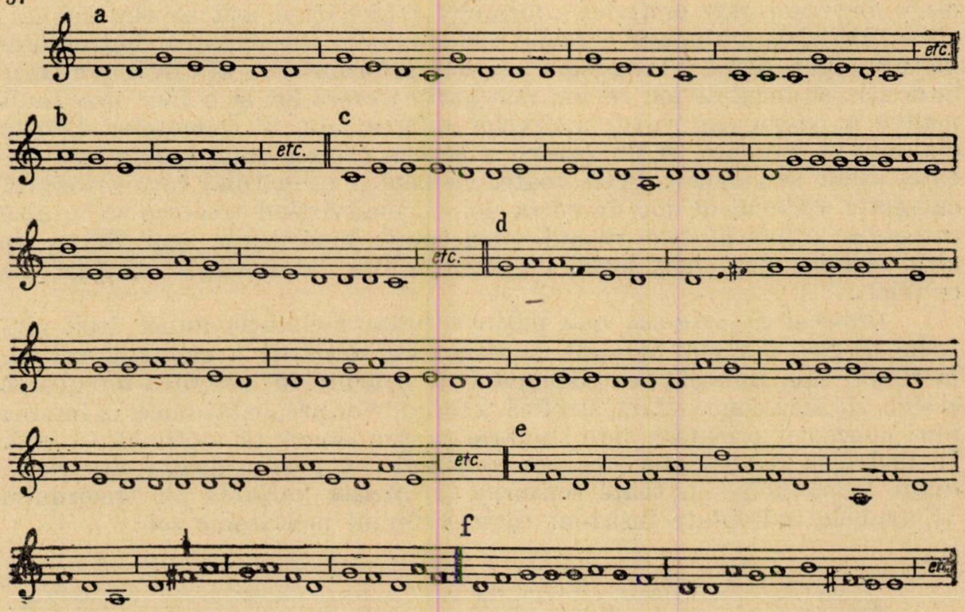


Generat îndeosebi de acest tricord, recitativul se instituie în *al doilea element distinctiv al doinei, cu inepuizabile funcțiuni artistice, devenind mijlocul expresiv și dinamic de prim ordin în realizarea acesteia și ajungînd la o dezvoltare încă neîntîlnită în melodica oltenească*. Treptele afectate sînt : în primul rînd *re*, apoi *mi*, *sol* și *do*.

Prin multiple varieri ale tricordurilor și tetracordurilor sistemului, doina ajunge la o îmbogățire remarcabilă a fondului de formule, de diferite dimensiuni, și la o scrutare adîncă și fină a virtualităților expresive, de la cele mai elementare îmbinări de sunete, pînă la cele mai diverse combinații ale formulelor. Repetarea insistentă a unora nu mai are efectul unei stereotipii obsedante, ca în melodiile rituale, ci al unei rafinate diferențieri și adînciri expresive. Finalele rîndurilor melodice nu sînt încă prea deosebite, pentru că accentul se pune pe cursul sentimentului, nu pe concluziile sale. Îmbinarea formulelor se face, în raport cu melodiile rituale, într-o viziune arhitectonică mai bogată și mai diferențiată, însă necristalizată în cadrele fixe ale unei concepții strofice, ci fluctuante, asimetric, în pas cu spontaneitatea conținutului expresiv și conjungîndu-se cu o similară libertate și asimetrie ritmică.

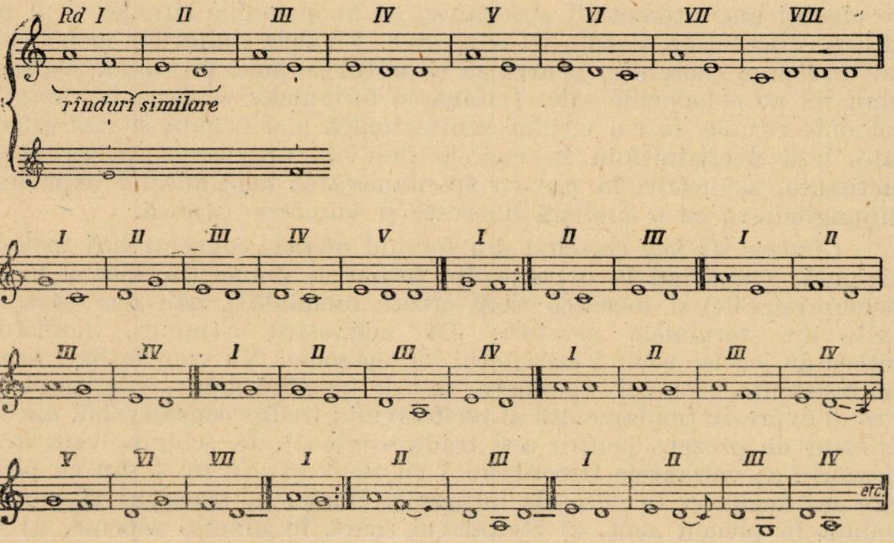
*Cîntecul de joc*, crescînd din terenul doinei, concentrează melodica originară, renunțînd la o parte din formulele doinei (în special la cele necomprimabile) și încearcă să-și creeze modalități noi, dar păstrează multe din formulele acesteia. La adăpostul ritmului, numeroase cîntece de joc își ascund caracterul lor epigonic. Nu vom întîlni, firește, nici insistența secundei superioare, atît de specifică doinei, nici amploarea și rolul expresiv fundamental al recitativului (redus considerabil, dar încă suficient de prezent pentru a-și trăda originea). În schimb, vom întîlni adeseori : a) variantele tricordului I cu prefixul cvartei I sau cu picnon grav ori recitativ în formule inițiale și finale, b) tricordul II pur, sau evoluat în picnon acut, c) recitativul scurt, în diverse aspecte, d) versiunile tetracordale sau e) acordice ale tetratonicului, sau f) ediții mai evoluate ale unor formule clasice :

57



Dar ceea ce începe să distanțeze cîntecul de joc de doină, este o sesizare mai diversă a sistemului sonor, exprimată în îmbogățirea sistemului de cadențe și dispunerea lor într-o ordine periodică :

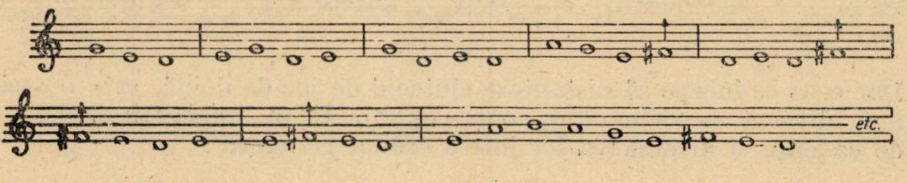
58


Rd I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
rînduri similare
I II III IV V I II III I II
III IV I II III IV I II III IV
V VI VII I II III I II III IV
etc.

Acest pas înainte se conjugă în mod necesar cu o nouă concepţie arhitectonică. Ea se reflectă nu numai în stroficitatea melodiilor, ci şi în tendinţa de structurare motivică a formulelor (depăşind atît nivelul celular, cît şi libertatea extinderii cursului melodic) şi în preocuparea contrastului motivic. Renunţînd şi la insistenţa repetării formulelor, atît de importantă în doină, cîntecul de joc revine mai puţin asupra lor şi o face mai mult pentru a releva contrastul motivelor diferite, sau al cadenţelor diferite din motive similare, şi nu pentru a scruta profunzimile latente ale fiecărei celule sau motiv. Peste toate, elementul primordial care detaşează categoric cîntecul de joc de sursa doinei, desăvîrşind trecerea sa în altă categorie stilistică, este ritmul, structurat după legile mai ferme ale altui sistem, deşi încă legat cu destule fire de normele elastice ale celuilalt.

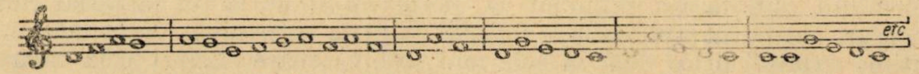
*Cîntecul propriu-zis*, mai puţin tributar melodicii doinei decît cîntecul de joc, dar mai aproape de ritmica ei decît de a celuilalt, relevă, la rîndul său, îmbogăţirea sistemului de cadenţe în melodica oltenească şi structurarea concentrată, strofică, a formulelor prepentatonice, în lumina unei concepţii orientate spre simetrie şi spre structură motivică variată. În melodica sa, întîlnim frecvent versiunile cu picnon mediu ale tricordului I, prelucrat în toate sensurile şi diferite variante ale tricordului II, ambele îndreptate insistent către sistemul pentatonic *sol* :

59



dar şi versiunile tetratonice acordice sau cu picnon acut sau grav :

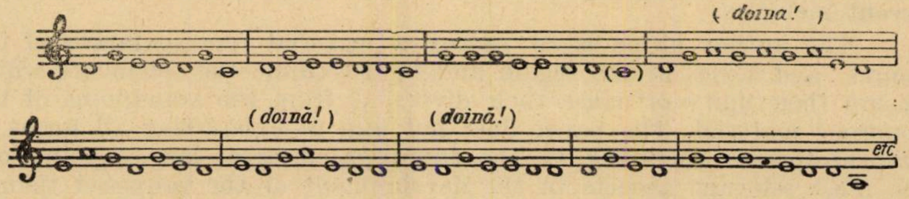
60



Formarea viziunii unui sistem de cadenţe, în propria accepţiune a termenului, concentrarea şi plasticizarea melodică, în strînsă legătură cu îmbogăţirea implicită a fondului de formule, şi noua concepţie arhitectonică determină îndreptarea cîntecului de joc şi a cîntecului propriu-zis către o mare varietate tipologică a melodiilor, spre care doina nu s-a putut îndrepta niciodată.

În sfîrşit, *melodiile instrumentale de joc*, acea parte care păstrează legături strînse cu marele fond unitar oltenesc, existente în repertoriul instrumentelor arhaice, dar şi în cel al viorii, uzează şi ele de variate modalităţi ale tricordului I şi tetracordurilor II şi III, în care regăsim adeseori ecouri din melodica genurilor precedente :

61



Ele se structurează în motive simetrice, constituite, la rîndul lor, în semifraze şi fraze, cu construcţie arhitectonică strofică sau nestrofică lipsită de o varietate a cadenţelor. Expunerea lor sub aspectul specificului genului este încă prematură.

★

Tabloul sumar al formulelor relevă îndeajuns diversificarea evolutivă a sistemelor prepentatonice şi modalităţile specifice genurilor şi stilurilor, ca şi interferenţele fireşti dintre acestea.

Parcurgînd etape mereu noi de dezvoltare, sistemul sonor îşi menţine totodată, în permanenţă, firul trainic care-l leagă de antecedenţele sale, ceea ce lasă posibilitatea fenomenului reversibil, de atîtea ori remarcat, de adaptare a formelor vechi la o concepţie evoluată, sau, invers, de asimilare a formelor avansate în medii cu o concepţie mai puţin evoluată.

Analiza diferitelor genuri ale *folclorului muzical oltenesc* sub raportul sistemului sonor relevă *prepentatonia ca sursa fundamentală a melodicii sale, sursă care, pe căile multiplelor diversificări şi dezvoltări ale cursului său, poartă mereu altă concepţie şi mereu alt conţinut artistic.*

Cercetarea ne relevă că *în ea rezidă, sub aspect melodic, specificul regional al folclorului muzical oltenesc şi unitatea acestuia, după cum în modalităţile sale de concretizare rezidă diferenţele de gen şi stil.*

Totodată, incursiunile în adîncimile şi ramificaţiile sale, precum şi în modalităţile muzicale complexe de structurare concretă a sa, explică din plin faptul minunat că, pornindu-se de la un material rudimentar, s-a putut ajunge la o infinită bogăţie expresivă, de la cele mai intime expresii lirice pînă la cele mai mobilizatoare elanuri şi la crearea unui folclor de o vitalitate şi putere de circulaţie generală cu greu egalabile.

# THE PREPENTATONIC BASIS OF THE MELODIES IN SUB-CARPATHIAN OLTENIA

Audition of the musical folklore of the above-mentioned area, *notwithstanding the diversity of genres or ancientness*, reveals *a common melodic substratum* as well as *the rudimentary character of the basic sonorous material* used not only in the archaic productions but also in the most recent melodies.

The author proposes to survey a material representative of the genres and styles of the region and to determine the elements which ensure their unity or cause their diversity, from the standpoint of the sonorous material. The paper does not aim at exhausting all forms of prepentatonism occurring in the investigated area, but to point out the most relevant aspects in the development of the proposed theme. The article is an abstract of a vaster work, based upon a rich material, studied in accordance with the theoretical systematization of C. Brăiloiu (see note 2).

The first part contains a presentation of the investigated aspects, including examples of children's repertory, songs with ,,hăulit'' (quasi-yodel cries), various categories of ritual songs, doinas, songs proper, dance songs and instrumental dance tunes.

After examining the unitonic recitative, the author reviews the bitonic system (cf. ex. 3), pointing out the role of the ,,pyen'' and its tendency of substituting itself at times for the neighbouring constitutive degree.

In the tritonic system the paper discusses mode II (cf. ex. 8) and III (cf. ex. 9) and the interference of the two modes, analysing the melodic formulae in which these modes are materialized and the role and tendencies of the pyen as well as its significance in its evolutionary perspective.

The tetratonic system — the most widely represented in the melodies of the region — is considered in its various aspects. The author exemplifies mode II (cf. ex. 17) and III (cf. ex. 19), the latter more frequently than the former, and analyses the melodic formulae, indicating certain similarities occurring in the various illustrated genres. Certain bitonic and tritonic reminiscences are traceable.

The author next passes on to the trichord G.E.D. of the tetratonic system (cf. ex. 22) which by itself is able to generate an entire repertory of melodies.

The paper thereupon deals with several evolved forms of tetratonic : the transformation of the quoted trichord into a quasi-chord (without chord consciousness), the infiltration of a pycnon in various parts of the scale, resulting in the occurrence of three pycnon-containing versions of the tetratonic system : with the medium pycnon (cf. ex. 32) derived from the insistence on and the strengthening of F sharp, in its tendency to substitute itself for the constitutive G; with the grave pycnon (cf. ex. 38) deriving from the descending extension of the trichord G.E.D.; finally with the acute pycnon (cf. ex. 41) formed in the acute portion of the scale by strengthening ,,pyen'' F.

Underlining the fact that these pycnon-containing versions lead to the pentatonic system, the author points out the possibility of forming the pycnon by an ascending movement towards the upper limit of the scale (cf. ex. 45), the most widespread and characteristic case for the pentatonic.

The paper next illustrates the interference of the II and III tetratonic mode.

In conclusion the author describes the interference of the various prepentatonic systems, as well as that of the latter with other systems, illustrating one of the possibilities.

The second part of the study, after reviewing the conclusions of the first, contends that the simple pattern of the sonorous material must not be exclusively associated with the older stages in the evolution of folklore, since folklore is characteristic not only for its great tenacity in tradition but also for its continuous trend to utilize this heritage, adapting itself constantly to the new needs of expression.

The author asserts that in this characteristic of folklore lies the condition favouring the permanence and the present continuity of Oltenian prepentatonism and the diversity of directions of its evolution. What constitutes the criterion for its differenciation in genres and styles, in their musical aspect is its materialization in a definite specific complex of melodic rhythmic and architectonical modalities, whilst the community of the sonorous system and of some of its means of objective expression, constitute the main criterion of its unity. There follows a characterization, in this light, of the principal genres and styles of the region.

The author underlines, in conclusion, the fact that prepentatony constitutes the fundamental source of the melodies in Sub-Carpathian Oltenia, pointing out the variety and consummate artistry with which this rudimentary sonorous material is utilized, the wealth of expression of local melodies, the creative vitality of the zone and the consequent capacity of dissemination of Oltenian folklore throughout the rest of country.

# FIGURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICA POPULARĂ ROMÎNĂ (II)

ROMULUS VULCĂNESCU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

2—I—1964

## IV. FIGURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICĂ DUPĂ DATELE ETNOGRAFIEI ROMÎNE

În prima parte a studiului, consacrată „figurării mîinii în ornamentică după datele arheologiei romîne", am urmărit problema pe un material fragmentar şi de vestigii arheologice pe teritoriul ţării noastre pînă în secolul al XVIII-lea. Cercetările şi studiile de arheologie romînă întreprinse în legătură cu figurarea mîinii pe materiale autohtone ne-au descoperit unele aspecte paleoetnografice şi de etnografie istorică ale ornamenticei populare proprii şi caracteristice regiunii istorico-etnografice carpato-balcanice.

Problema de ornamentică populară ridicată de datele arheologiei romîne trebuie însă întregită de datele etnografiei. Etnografia descrie şi analizează paralel cu arheologia, cu ajutorul metodei istorice, motivele ornamentale pe bază de documente materiale, complete şi vii, stabilind astfel legătura dintre trecut şi prezent şi demonstrînd, pe această cale, continuitatea istorică a conţinutului şi formei motivelor ornamentale între ele. De aceea, trebuie să completăm cercetările de paleoetnografie întreprinse pînă acum pe materiale arheologice romîneşti cu cercetări de etnografie istorică. Cum însă în literatura de specialitate romînească lipsesc cercetări şi studii de etnografie istorică pe această problemă, trebuie să specificăm, din capul locului, că incursiunea noastră istorică, ca de altfel şi expunerea materialului, se referă cu precădere la perioada feudală. De aceea, prezentarea unor materiale etnografice ce par recente trebuie considerată din perspectiva istorică a relictelor sau a unor forme de artă populară deja trecute, însă care au supravieţuit, în parte, pînă în vremea noastră.

În perioada feudală, istoricul etnografiei romîne distinge trei faze de dezvoltare a ornamenticei locale, care corespund, mai mult sau mai puţin, celor trei faze de dezvoltare ale culturii în feudalism : faza ornamenticei

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4–5, p. 413–450, Bucureşti, 1964

feudalismului timpuriu, faza ornamenticei feudalismului dezvoltat şi faza ornamenticei feudalismului în descompunere. Între aceste trei faze de dezvoltare a ornamenticei în perioada feudală există o continuitate de conţinut şi formă. Deosebirile între aceste faze de dezvoltare ale ornamenticei feudale la romîni sînt atît de elemente tematice, de subliniere a unui aspect sau altul a conţinutului de idei, cît şi de procedee stilistice, de subliniere a unui amănunt din complexul artistic din care face parte.

În fiecare fază de dezvoltare a ornamenticei locale ce ţine de cultura perioadelor istorice bazate pe clase antagoniste, distingem, din punctul de vedere al conţinutului, o dublă figurare a mîinii : una populară, realistă şi concretă, în care motivul ornamental reflecta ocupaţia de bază sau meşteşugurile săteşti importante şi alta seniorială, idealistă şi abstractă, în care motivul ornamental reflecta scopurile şi activităţile clasei dominante (a căpeteniei sau domnului, boierilor şi clericilor).

Motivul ornamental al mîinii promovat de clasa dominată figura condiţiile materiale ale exploatării iobagilor, intuiţiile lor tehnice asupra experienţei mîinii în muncă şi valorificarea acestor intuiţii în împodobirea uneltelor şi obiectelor de uz domestic. Motivul ornamental promovat de clasa dominantă figura forţa opresivă a exploatatorului feudal, simbolul unui dogmatism artistic legat de viaţa de curte feudală (domnească, boierească sau mănăstirească).

Aceste două figurări perechi ale mîinii, ce aparţin celor două culturi complimentare din perioada feudală la romîni, alcătuiesc elementele unui ansamblu ornamental specific artei decorative feudale romîneşti. Totuşi, între aceste două figurări perechi, motivul ornamental popular a căpătat o greutate specifică deosebită faţă de motivul ornamental utilizat la curtea feudală. De aceea,în cele ce urmează vom insista îndeosebi asupra aspectului popular al motivului.

Din punctul de vedere al formei motivelor ornamentale, distingem, pentru fiecare fază de dezvoltare a ornamenticei feudale la romîni, o multiplicitate de moduri artistice ce se transmit în meşteşugurile artistice. Valoarea decorativă a ornamentaţiei creşte o dată cu diversificarea stilistică pe zone istorico-etnografice.

## Figurarea mîinii în ornamentica din feudalismul timpuriu

În *Istoria Romîniei*, publicată recent, se susţine că „elementele artei decorative din vremea feudalismului timpuriu", secolul al X-lea, sînt insuficient cunoscute de istoricul de artă populară şi în consecinţă şi de istoricul etnografiei romîne. Cu toate acestea, unele din artele decorative din această vreme (cum ar fi ceramica) „atestă persistenţa în mediul populaţiei băştinaşe a unor forme, motive ornamentale, şi tehnici de lucru caracteristici" artelor decorative din veacurile IV—VI.

Pe baza analogiilor etnografice s-a susţinut că în feudalismul timpuriu „existau puţine indicii documentare databile" asupra „unor motive artistice de incontestabilă origine străveche [care] au supravieţuit pînă în zilele noastre. Aceste supravieţuiri arată că poporul păstra ... în ornamentica folosită... tradiţii culturale urcînd pînă în cele mai îndepărtate timpuri, îmbogăţite în cursul vremii atît prin opere de creaţie proprie, cît şi prin contactul cu alte populaţii" [88].

Feudalismul timpuriu cunoaşte şi în domeniul ornamenticei o fază de tranziţie de la rămăşiţele magico-mitologice ale ornamenticei prefeudale legate de ocupaţia de bază agro-păstoritul, la formele incipiente realist-naive ale ornamenticei feudale legate de agricultură şi păstorit ca ocupaţii de bază diferenţiate.

În aceste condiţii este de presupus că în ornamentica din perioada feudalismului timpuriu să fi continuat să supravieţuiască, în forme puţin schimbate, figurările şi reprezentările simbolice mai vechi ale mîinii. Caracterul arhaic al concepţiei ornamentale şi al tehnicii ornamentale se menţin din plin. Figurările mîinii trebuie să fi fost încă asociate cu un simbol în cerc (disc, roată, rozetă) aşa cum am constatat arheologic pe unele piese anterioare feudalismului timpuriu sau posterioare acestuia. Acest motiv ornamental trebuie să se fi păstrat, aproape în forma lui originară, din cultura prefeudală, deoarece îl întîlnim mult mai tîrziu în arta funerară pe stîlpii de mormînt, în arta construcţiei civile pe bordee şi case, ca şi în artele somptuare de cult. Cele mai multe produse ornamentale au fost condiţionate şi de materia primă uneori prin excelenţă perisabilă. O dată cu „cultura lemnului" de exemplu, au dispărut în bună parte şi produsele ornamentale din lemn.

Diferenţele ornamentale în arta populară pe zone istorico-etnografice, numite „ţări", încep să se remarce stilistic, deşi concepţia stilului ornamental este unitară.

## Figurarea mîinii în ornamentica din feudalismul dezvoltat

Închegarea ornamenticei populare romîneşti cu trăsături individuale şi caractere originale se realizează o dată cu închegarea culturii romîneşti, în feudalismul dezvoltat. În fondul tradiţional de motive decorative încep să fie integrate şi prelucrate elemente ornamentale de influenţă slavă răsăriteană şi sudică sau de contact cultural cu arta ornamentală a altor popoare sud-est europene. Din acest punct de vedere importantă este influenţa artei bogomilice cu caracter antifeudal, în care unele motive ornamentale, printre care şi cel al mîinii, au căpătat semnificaţii deosebite.

În această nouă fază culturală a ornamenticei locale, figurarea mîinii începe să se diferenţieze în perspectiva noii culturi feudale, prin conţintul ei istoric şi forma ei artistică. Cele două concepţii despre viaţă şi muncă , care însufleţesc cele două culturi de clasă, antagoniste, din perioada feudalismului dezvoltat, se reflectă acum pe planul artelor decorative, al ornamenticei. Aşa cum am susţinut, figurarea mîinii reflectă, de astă dată, pentru popor o nouă experienţă manuală a muncii, o nouă intuiție tehnică a perfectibilității muncii cu mîna, iar pentru clasa dominantă (domnitori, boieri și clerici) reflectă inexperiența muncii și simbolul forței opresive (fizice sau morale) de clasă.

---

[88] *Istoria Romîniei*, Bucureşti, vol. II (1963), p. 175—176.

Pentru a sesiza cum se menține și se dezvoltă mai departe motivul figurării mîinii în ornamentica din feudalismul dezvoltat, în cultura populară romînă, se impune să analizăm aspectele principale ale suprastructurii societății feudale romînești care condiționează încă menținerea în repertoriul ornamental al artei populare feudale această figurare. Unele din elementele suprastructurii societății romînești din perioada feudalismului dezvoltat transpar în folclorul medical, juridic, artistic generat de baza economică feudală, din care desprindem diacronic cîteva elemente fundamentale pentru înțelegerea problemei noastre.

Mîna joacă un rol important în medicina magică, care se menține mult timp în perioada feudală ca o îndeletnicire însuflețită de fantezia creatoare a vracilor[89].

După folclorul medical popular, atribuit unei tradiții istorice străvechi, mîna semăna, îngrijea și recolta buruienile de leac, le prepara și administra bolnavilor cu o anumită gestică, în unități manuale. În acest folclor medical al mîinii la romîni, ca de altfel și la alte popoare balcanice,[90] au persistat pînă în secolul al XIX-lea credințe transmise din comuna primitivă asupra cărora s-au păstrat mențiuni etnografice în lucrările scriitorilor antici.

Printre reminiscențele mai semnificative, trebuie aminitite cele dintr-un bocet publicat de G. Coșbuc în care diferitele părți ale corpului omenesc se prefac după moarte în plante medicinale utilizate în farmacopeea populară :

Din negrii tăi ochișori,
Vor ieși doi pomișori,
Din picioare strat de flori ;
Din dragele picioruțe
Ce s-or face flori albuțe,
Și din mîini tot viorele,
Din cosițe micșunele
Din guriță
Fărămiță... [91]

Important pentru această perioadă în folclorul medical era tratamentul neurasteniei erotice. Pentru vindecarea ei, vracii și doftoroaiele satului utilizau ca medicament acea parte din rădăcina de mătrăgună care semăna cu o mînă, medicament numit de altfel ,,mînă de mătrăgună". În profilaxia și terapeutica altor boli psihice, mătrăguna a fost utilizată și în alte forme.

---

[89] Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului romîn*, București, 1915, cap. *Mîna*, p. 177—179 ; I. Aurel Candrea, *Folclorul medical comparat. Medicina Magică*, București, 1944, p. 86—93 ; E. Hoffmann-Krayer, *Wörterbuch des Deutsches Aberglaubes*, Berlin, 1930, B. III, p. 1373—1394.

[90] C. Plinii Secundi, *Historiam mundi*, Paris, 1855, II. Libro XXVIII, XI, p. 257.

[91] G. Coșbuc, *Bocetul* în ,,Familia'', Oradea, XXXVII, nr. 24, iun. 1901, p. 277—279.

Culegerea plantelor medicinale s-a făcut, pînă aproape în vremea noastră, cu anumite precauțiuni manuale, de ordin magic, mitologic sau empiric. Femeile bătrîne culegeau plantele cu mîna stîngă înfășurată într-o basma, pentru a nu le atinge și a nu se vătăma cu ele. Basmaua după întrebuințare se dădea de pomană sau se azvîrlea. Mîna stîngă era considerată în medicina din această perioadă ca înzestrată cu puteri magice superioare mîinii drepte.

Același obicei profilactic s-a întîlnit pînă nu de mult și la unii slavi din nordul țării noastre. La huțuli, prepararea pîinii rituale de crăciun, numită ,,kračun", era însoțită de unele rituri culinare străvechi [92]. O dată coca frămîntată, gazda (hazdynja) punea mănuși și o vestă din piele de oaie cu lîna în afară (numită hunja) pentru a coace ,,kračunul". Această pîine rituală avea la huțuli un rol magico-medical : trebuia să apere și să tămăduiască, după folclorul local, de anumite boli psihice.

În evul mediu, la sașii din Transilvania utilizarea mîinii stîngi în unele rituri funerare a căpătat o dezvoltare deosebită. Ceea ce se lua dintr-un cimintir sau de la un mort trebuia apucat ,după tradiție, cu multe precauțiuni, cu mîna stîngă învelită într-o pînză albă. Pînza, după utilizare, se îngropa în mormîntul astfel deposedat.

Din categoria obiceiurilor magico-medicale care stau la baza unor reprezentări artistice ornamentale fac parte și alte practici domestice. Printre acestea, sînt importante : prepararea de ,,sîmbăta morților" a unor cozonaci ticluiți în formă de mîini sau a unor lumînări din ceară de albine concepute în forme de mîini [93]. Ambele preparate au supraviețuit pînă în secolul al XIX-lea. Din categoria aceasta fac parte și alte practici domestice : confecționarea unor medalioane de metal (argint) numite ,,mîinile de jurămînt" ce se atîrnau ca piese votive la icoanele maicii domnului. Aceste figurări ale mîinii perpetuau în arta ornamentală feudală tradiția mai veche a ,,mîinilor votive" care a fost, cum am constatat în prima parte a studiului nostru, comună întregii regiuni carpato-balcanice, la începutul erei noastre (fig. 18). Îndeosebi confecționarea ,,mîinilor de jurămînt" din foițe de argint, obținute din monede prin baterea cu ciocanul, redau, într-un relief relativ corect, conturul și poziția liberă a degetelor dezlipite sau lipite. Gruparea lor în coliere votive era un obicei medical foarte răspîndit în Balcani. Tot din această categorie artistică fac parte și ,,mîinile ferecate în argint și aur" de pe icoane, executate cu o deosebită finețe de argintarii profesioniști, din tîrguri sau mănăstiri, în Transilvania, Moldova și Țara Romînească.

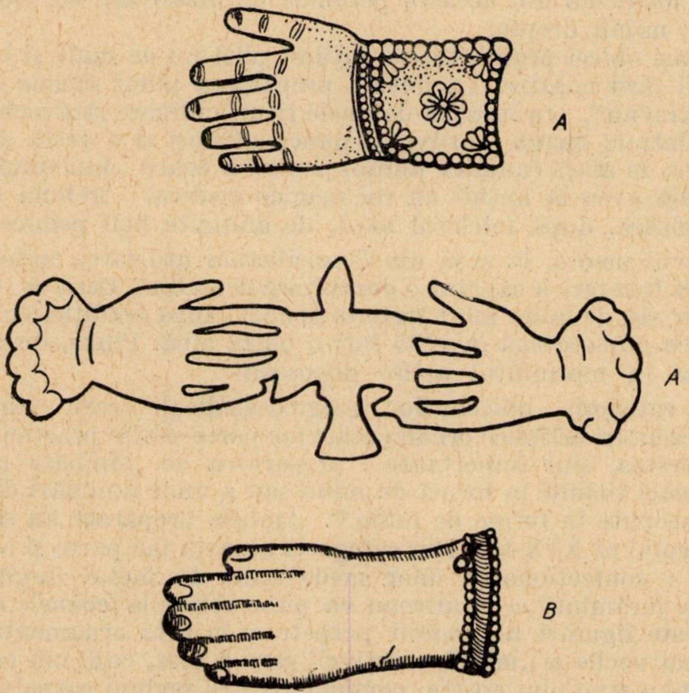
Pînă în secolul al XIX-lea s-a păstrat la bulgari un obicei medical contra deocherii femeilor însărcinate. Acestea purtau, ca agrafe pe piept sau ca paftale pe pîntece, ,,mîini amulete'' (fig. 19) care se credea că prezervau împotriva maladiilor explicate în această vreme prin așa-zisul ,,de deochi''.

---

[92] Pierre Bogatyrev, *Actes magiques, rites et croyances en Russie subcarpathique*, Paris, 1929, p. 38.

[93] Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, studiu etnografic, București, 1892 ; Paul H. Stahl, *La dendrologie dans le folklore et l'art rustique du XIX-ème siècle en Roumanie*, în *Arh. Internazionale e preistoria*, vol. II. Torino, 1959, p. 57.

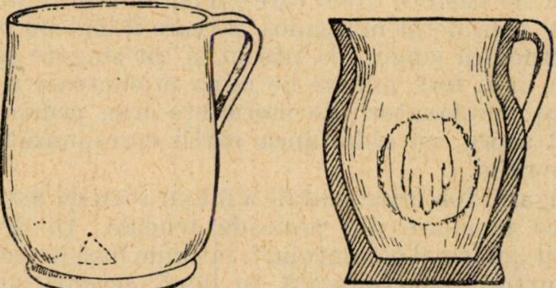
În unele zone etnografice de pe teritoriul țării noastre s-au păstrat mult timp cîteva rămășițe de folclor medical care au atestat rolul autosugestiei în unele boli. Acesta este cazul tratamentului cu așa-zisele ,,oale de leac'' sau ,,de făcut''. Oalele acestea, construite și decorate special, de olari, cu motivul skeumorf al mîinii și al soarelui erau întrebuințate numai o singură dată la așa-zisele ,,fîntîni de leac''. O asemenea fîntînă de leac cu o tradiție străveche a fost, pînă în secolul al XIX-lea, fîntîna de la Gura Sușiței, pe rîul Dîmbovița, lîngă pădurea Nucet. Din oalele de leac, vracii sau doftoroaiele aruncau apă rece din fîntîna de leac pe spatele gol al celui bolnav, producînd un șoc nervos cu efecte paliative asupra maladiei. Pe valea Bistriței Moldovenești, în fostele sate Secu și Izvorul Alb, de pe actualul fund al lacului de acumulare de la Bicaz, se confecționau, tot în această vreme, niște oale asemănătoare pentru practicarea medicinii erotice. În aceste oale, numite pe atunci ,,de vrăjit'', erau ticluite pe pereții lor interiori, urme de mîini înscrise în cercuri (fig. 20) ; urme furate meșteșugit de olar în diferite substanțe plastice (aluat de făină, sloi de



19. Mîini votive ; A. la bulgari ; B. la romîni

ceară etc.), de la acei pentru care se făceau aceste oale. O practică similară e descrisă de S. A. Tokarev, care susţine că ar mai fi avut loc în secolul al XX-lea la unele popoare slave. Cu propriile lui cuvinte : ,,în regiunea Hersones, fetele îngropau în gura sobei urma piciorului drept al iubitului lor, menind ca după cum ardea în foc urma de pămînt aşa să ardă inima iubitului după ele'' [94].

Datorită progresului enorm al medicinii ştiinţifice, începînd din secolul al XIX-lea, măsurilor de igienă socială în masele tot mai largi ale poporului, ca şi pierderii credinţei în superstiţiile medicale şi vrăjile băbeşti şi creşterii încrederii în foloasele progresului ştiinţific, sigiliile oculte ale mîinii din medicina magică feudală au dispărut o dată cu vracii şi vrăjitoarele care le practicau şi oamenii care mai credeau în ele.



20. Oale cu motivul mîinii ; A. în exterior ; B. în interior

Figurarea mîinii în ornamentica populară romînă a fost condiţionată în feudalismul dezvoltat şi de alte aspecte ale suprastructurii. Rămăşiţele unui animism tîrziu, legat îndeosebi de credinţele în strigoi, moroi, pricolici etc., se reflectă în unele motive decorative ale mîinii din arta populară feudală. Pentru a sesiza în ce constă substratul animist al figurării mîinii în ornamentica populară feudală romînă sîntem nevoiţi să prezentăm cîteva materiale concludente în această privinţă. Pînă în pragul secolului nostru s-a amputat antesepulcral mîna dreaptă a mortului presupus strigoi ca să fie făcut astfel inofensiv pentru familia lui şi pentru comunitatea sătească care credea în asemenea plăsmuiri fantastice. Rudele care nu voiau să accepte această profanare simulau amputarea, fie prin zdrobirea braţului drept, fie prin zgîrierea adîncă ,,în tîrcol a încheieturii mîinii''. În partea consacrată studiului materialului arheologic, am întîlnit acest obicei practicat în secolele al XI-XIII-lea pe stecurile sîrbe, în care figurarea mîinii exornamentate era zgîriată adînc în dreptul încheieturii. Sgîrierea mîinilor sculptate pe pietrele funerare sîrbeşti reflecta o practică magică legată de unele reminiscenţe animiste proprii regiunii carpato-balcanice ; reminiscențe care, sub diferite forme, s-au menținut și la sîrbi, din perioada feudală pînă în pragul secolului XX.

---

[94] S. A. Tokarev, Религиозные верования восточно-славянских народов XIX' начала XX века, Moscova, 1957, p. 138.

Din aceeași categorie de obiceiuri arhaice care se oglindesc în arta decorativă feudală făcea parte și amputarea postsepulcrală a mîinii mortului presupus strigoi, și anume a mîinii care se credea că iese afară din mormînt, ca să prindă și chinuiască pe oameni[95].

Alte relatări care străbat pînă în secolul al XIX-lea se referă la profanarea mormintelor celor sucombați violent (prin înec, sufocare, spînzurare etc.), pentru mutilarea și raptul unor mîini de cadavre. Membrele superioare astfel mutilate și furate erau utilizate de vraci ca talismane, cu ajutorul cărora aceștia credeau că se pot face nevăzuți și neauziți, pentru practicarea magiei tîlhărești. Unele elemente înapoiate ale societății feudale au utilizat mîini de mort furate și în magia muncii. Etnografii romîni pomenesc de păstorii vraci care preparau din mîini de mort furate un fel de aliment considerat miraculos, pe care îl dădeau oilor în mîncare, pentru ca să pornească singure la păscut și tot singure să se întoarcă la stînă, ca și cum ar fi fost mînate de mîna protectoare a mortului astfel deposedat. Totuși, profanatorii de morminte erau pedepsiți, în perioada feudală, în mod aspru, cu ablațiunea părții corespunzătoare din corpul mutilat al cadavrului.

La baza figurărilor ornamentale a mîinii stau de asemenea și cîteva obiceiuri juridice populare din perioada feudală. În dreptul cutumiar romînesc denumit ,,obiceiul pămîntului'', întîlnim încă în secolul al XVII-lea noțiunea de ,,mînă'' întrebuințată în două sensuri juridice consuetudinare : a) de forță legală și b) de sancțiune penală. Ca forță legală în obiceiul pămîntului, ca și în vechiul drept latin, mîna a fost evocată ca semn al autorității șefului familiei, al stăpînului casei, al lui ,,pater familias'' ; de aceea, în anumite ocazii se jura, printre altele, și pe mînă (,,să-mi putrezească mîna dacă am luat ceva'' etc.). Poporul romîn mai păstrează, cu reticențe, în limbajul lui metaforic urme vagi din străvechea metaforă juridică a mîinii. În ,,cărțile de blestem'' se pomenește indirect de ,,mîna bună'' și de ,,mîna curată'', de ,,mîna plină'' și de ,,mîna seacă'' ; în cronici se deosebește ,,mîna dreaptă'' (în sensul de mînă justițiabilă) de ,,mîna părtinitoare'' ; în actele de cancelarie se descrie ,,mîna de pămînt'' (ca loc modest de casă), libertatea de a întreprinde o acțiune (ca : ,,mîna slobodă'') de-a sprijini legal pe cineva (prin ,,a luat mîna de pe el'').

Printre pedepsele grave consemnate în dreptul cutumiar feudal romînesc, ca privilegii de clasă pentru domnitor și boieri, era și mutilarea mîinilor iobagilor. Cunoaștem, prin analogii etnografice, mai apropiate sau îndepărtate în timp și spațiu, obiceiul de a sancționa grav pe iobag sau pe omul liber vinovat de o crimă capitală, prin mutilarea mîinilor. Cei care mutilau parțial mîna cuiva urmăreau, pe această cale, pe lîngă pedeapsa fizică, să lovească și cu pedeapsa morală. Tăierea mîinii în semn de pedeapsă era echivalentă pentru un om liber, considerat criminal, cu pierderea personalității juridice, iar pentru un iobag cu decăderea pe treapta robiei.

---

[95] E. Hoffmann-Krayer, *op. cit.*, p. 1373—1394.

La romîni, ,,tăierea mîinilor" ca sancţiune penală s-a păstrat mai ales sub formă de reminiscenţă juridică, în basme şi legende, reminiscenţă ce nu trebuie confundată cu practica vrăjitorească sau tîlhărească, din această perioadă, a ,,tăiereii mîinilor de mort". Tipul basmului ,,fetei fără mîini", după clasificare ştiinţifică, prezintă în fabulaţia lui, sub o formă metaforică, obiceiul sancţiunii penale a tăierii mîinilor. Mîinile eroinei epice sînt tăiate punitiv, cînd de tatăl ei, cînd de mama ei (vitregă), cînd de soţ, cînd de iubit, cînd de o vrăjitoare etc. pentru o vină reală sau închipuită. Circulaţia motivului epic al ,,fetei fără mîini" poate fi urmărită mai ales în literatura popoarelor balcanice[96]. Într-un studiu intitulat *Tipul de basm Ath. 706 în folclorul romînesc*[97] Corneliu Bărbulescu susţine că ,,basmul fetei cu mîinile tăiate reflectă ideea de protest împotriva nedreptăţii ce s-a făcut eroinei, ca şi ideea de restaurare a dreptăţii... printr-un miracol corespunzător mentalităţii timpului şi mediului în care s-a conturat basmul".

Se cunosc însă şi basme în care motivul mîinii reflecta alte situaţii epice. Acesta e cazul basmului Greuceanu[98].

Tema literară a tăierii mîinii ca sancţiune aplicată de soţ soţiei se oglindeşte într-o legendă veche, culeasă şi publicată de Sim. Fl. Marian, legendă a cărei circulaţie începe a fi sesizată în regiunea carpato-balcanică încă din secolele al IV — VI-lea e.n.[99]. După această legendă, bătrînul şi omnipotentul cioban Crăciun, taie mîinile nevestei lui, Crăciuneasa, pentru că aceasta a cutezat să-i nesocotească voinţa. Într-o altă legendă mai nouă, despre Vlad Ţepeş, probabil din secolul al XVI-lea, intitulată *Povestirea despre Dracula Voevod*, tema tăierii mîinii se întîlneşte sub forma pedepsirii femeii leneşe a unui siromonah, din ordinul crudului însă dreptului domnitor[100].

În secolul al XVII-lea a circulat în Italia povestirea unui scriitor anonim denumită : *Novella della figlia del Re di Dacia*, în care această gravă sancţiune juridică era socotită în Europa ca provenind de la geto-daci. După această povestire, un rege dac porunceşte, conform obiceiului străvechi, să se taie mîinile fiicei lui şi să fie alungată din cetate pentru că nu s-a lăsat posedată de el. Nu cunoaştem sursele de inspiraţie tematică ale autorului anonim italian, însă presupunem că acesta a împrumutat tema epică din tradiţia orală despre obiceiurile străvechi ale popoarelor carpatice, de la vreun emigrant din Carpaţi sau de la vreun misionar catolic reîntors în Italia.

Tema sancţiunii penale a tăierii mîinilor celor consideraţi vinovaţi de o culpă gravă a fost studiată în literatura balcanică de A.P. Stoilov[101], care după subtile cercetări comparative ajunge la concluzia că unele legende care vehiculează această temă au pătruns în folclorul bulgar venind de la sud, de la greci, pe cale literară. Studiul lui A. P. Stoilov scoate în evidență circulația balcanică a motivului tăierii mîinii, adăugînd astfel o perspectivă mai largă de înțelegere a problemei.

---

[96] P. Papahagi, *Basme aromîne şi glosar*, Bucureşti, 1905, p. 191, 195.

[97] Corneliu Bărbulescu, *Tipul de basm ATh 706 în folclorul romînesc*, Bucureşti, 1964, mss ; Antti Arne-Thompson, *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki, 1927, tip. 706.

[98] Petre Ispirescu, *Basmele romînilor*, Bucureşti, 1925.

[99] Al. Rosetti, *Romînescul Crăciun*, în ,,Romanoslavica", IV (1960), p. 65—71.

[100] *Cronicele slavo-romîne*, Bucureşti, Academia R.P.R., 1959, p. 210—211.

[101] A. P. Stoilov, *Мария съ отсъчени родце* în ,,Известия на народния стнографски Музей въ София VIII—IX", Sofia, 1929, p. 193—196.

În regiunea istorică-etnografică carpato-balcanică, motivul ornamental al mîinilor tăiate se sprijină astfel și pe o cutumă juridică străveche, de cunoașterea căreia trebuie să se țină socoteală pentru a cuprinde și înțelege fenomenul artistic local în toată complexitatea lui istorică.

Importante pentru figurarea ornamentală a mîinii în perioada feudală sînt și intuițiile și descoperirile tehnice ale experienței muncii manuale. Cele mai simple intuiții tehnice în cultura feudală romînă sînt cele care au dus la utilizarea mîinii ca unitate de măsură a lungimilor (degetul, șchioapa, palma, cotul etc.) ; ca unitate de măsură a suprafețelor (palma = palma de pămînt) ; ca unitate de măsură a capacităților (unghia de sare, degetul de făină, pumnul de grăunțe, pumnul de apă) ; ca unitate de măsură a forței de muncă (o mînă de oameni, o mînă de om, cu o mînă face și cu alta desface, ce n-ar face dacă ar avea mai multe mîini, dă cu o mînă ce ia cu zece, ce face dreapta nu știe stînga). Unele din aceste unități de măsură cantitativă sau calitativă valorificate prin mînă se întîlnesc și în decorarea cîtorva unelte-obiecte de artă populară, exornamentate cu mîini sau în formă de mîini.

În esența lui, folclorul, relativ la mînă și valoarea ei artistică, a prins aspectele caracteristice ale concepției feudale despre munca la romîni, concepție valorificată, în ultima vreme, în lucrări beletristice și în studii de psihologie socială. Printre lucrările beletristice un loc important îl deține un articol al lui G. Coșbuc, intitulat: „Capul, mîna și nasul”[102]. G. Coșbuc prezintă printre grupele de „tablouri” sau „icoane” verbale ale limbii romîne grupa „cap, mînă , nas” ca reflectînd plastic „cele trei puteri” ale omului : puterea intelectuală sau „tăria minții”, puterea fizică sau „tăria trupului” și puterea psihică sau „tăria sufletului”.

În interpretarea materialului folcloric, G. Coșbuc a subliniat unele tablouri sau icoane verbale modificate în înțelesul lor popular de spiritul mercantil burghez al perioadei în care a scris articolul în discuție.

„Mîna înseamnă putere trupească. Cu mîinile ridici ori apeși, tragi ori împingi greutățile. Precum cîinii își arată colții ca să dea dovezi de putere lor, așa omul își sumete mînicile să-și arate brațele. Ca să arătăm că oarece, ori cineva este în puterea noastră zicem : mi-a încăput pe mînă, îl am în mînă, am pus mîna pe el. Se înțelege că aceea ce e în puterea noastră e proprietatea și posesiunea ; ce e-n mînă nu-i minciună”.

„Puterea fizică crește și scade cu vîrsta. De aceea, vîrsta se arată tot prin vorba mînă. Doi de-o etate sînt oameni de-o mînă. Un om mai bătrîn, vorbind de un cunoscut zice : nu l-am mai văzut de mult, dar știu că eram de-o mînă, ori eram cam de mîna lui. A fi de-o mînă, ca și cînd dacă s-ar prinde la trîntă ar avea puterea egală în brațe, pornind de la gîndul că doi oameni de aceeași vîrstă trebuie să aibă aceeași putere”.

---

[102] G. Coșbuc, *Despre literatură și limbă*, București, 1960, p. 180—186.

„Dar iarăşi averea se arată prin vorba mînă, căci averea e privită ca un fel de putere fizică : cine e bogat e mare şi tare. Şi la urmă averea nu e putere nici intelectuală, nici morală, ci materială, ca şi puterea trupească. De aceea zicem : om cu dare de mînă, celui bogat îi dă mîna. Şi după cum nu toţi oamenii sînt bogaţi la fel nici mîna lor nu e la fel. Vorbind de negustori mîna-ntîi, de mîna a doua, de a treia, pînă la a şaptea mînă. Poate să fie această expresie şi cealaltă idee, negustorul producător, care cumpără direct de la fabrică etc. deci marfa trecută din mînă în mînă. Poate să fie, dar ea ne-a hărăzit expresiunea. Căci şi marfa iarăş e de mîna întîi, a doua etc. şi fiindcă principala condiţie a mărfurilor e trăinicia, cel puţin pentru popor mîna arată puterea materială, trăinicia mărfii”.

Ideea cantificării în reprezentările verbale (metafore, hiperbole etc.) ale poporului romîn este un procedeu de sugerare nu numai a puterii de muncă ci uneori şi a formei speciale de muncă.

Importanţa mîinii în psihologia poporului romîn a fost sesizată în ultima vreme şi în studii de psihologie socială,[103] în care, printre altele, se susţine că metaforele şi simbolurile mîinii reflectă plastic diferenţele sociale, puterea şi roadele tovărăşiei de clasă.

În condiţiile istorice ale unei suprastructuri dominate încă de concepţii în care intrau multe rămăşiţe ideologice străvechi, era explicabil ca şi unele aspecte principale ale artelor decorative, feudale să perpetueze motive ornamentale străvechi. Creaţia decorativă preia acum şi dezvoltă figurarea mîinii din tradiţiile ornamentale şi o modifică în sensul necesităţilor decorative ale vremii.

Dintre artele decorative caracteristice pentru suprastructura societăţii feudale trebuie menţionate ceramica şi sculptura în lemn.

În ceramica şi sculptura în lemn din perioada feudalismului dezvoltat întrezărim opoziţia dialectică, pe plan ornamental, dintre vechi şi nou, lupta şi victoria noului. Din această luptă artistică unele motive ornamentale se eliberează treptat de reziduurile conţinutului magico-mitologic, păstrînd în parte numai forma lor decorativă veche şi altele se menţin pe linia conţinutului schimbîndu-şi forma artistică.

Motivele decorative vechi, care în ornamentica feudală cedează conţinutul în favoarea menţinerii formei lor artistice, se întîlnesc mai ales în olăria şi în sculptura în lemn. O analiză concretă a cîtorva cazuri va fi în măsură să ne facă să sesizăm trecerea spre formele noi ornamentale proprii artei decorative feudale.

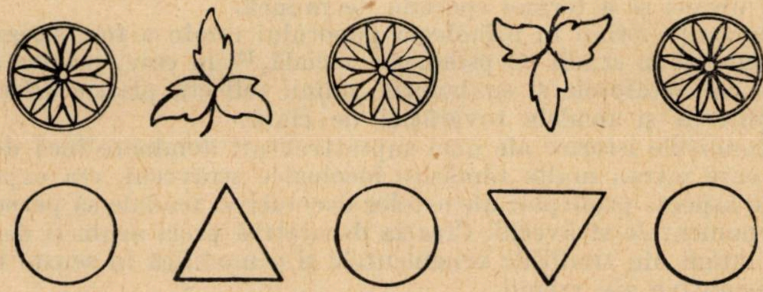
În ceramica veche romînească au supravieţuit din perioada feudală pînă în vremea noastră unele forme de vase numite „străchini bătrîneşti” împodobite cu inciziuni sau cu brîie cromatice alcătuite din împletiturile skeuformelor mîinii şi ale soarelui : un triunghi isoscel cu un cerc, brîu de motive care prin alegorizare a căpătat un nume mai corespunzător inovaţiei artistice „frunza cu roata” (fig. 21).

Promovarea ornamentului artistic apare mai evidentă în produsele sculpturii în lemn. Cîteva relicte ornamentale din această perioadă care străbat pînă în vremea noastră sînt concludente. Analiza noastră retrospectivă pentru arta populară feudală porneşte de la aceste relicte etnografice.

---

[103] Tr. Herseni, *Psihologia populară. Cîteva consideraţii preliminare*, în „Revista de psihologie”, VI (1960), nr. 3.

Pe frontoanele unor bordeie olteneşti şi mai ales pe apărătoarele din fruntariu se zăreau pînă nu de mult, frumos încrustate, siluete şi „chipuri sau măşti de oameni". Gh. Focşa într-un studiu intitulat *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova* [104] susţine că mîinile gravate făceau parte din compoziţia armonică în a cărei axă de simetrie se afla un element decorativ central de primă importanţă : soarele, ochiul sau crucea. „ Conţinutul reprezentărilor unora dintre cele mai vechi elemente decorative, care străjuiesc intrarea bordeielor sau împodobirea interioarelor lor, mai păstrează încă milenara lor semnificaţie simbolică, ilustrînd cultul păgîn al soarelui ..." Cum se va vedea, Gh. Focşa sesizează motivul figurării mîinii alături de celelalte motive decorative asociate unui fost simbol solar, fără să treacă la analiza artistică a figurării mîinii integrate în complexele ornamentale corespunzătoare.



21. Motivul frunzei şi roatei pe „strachine bătrîneşti"

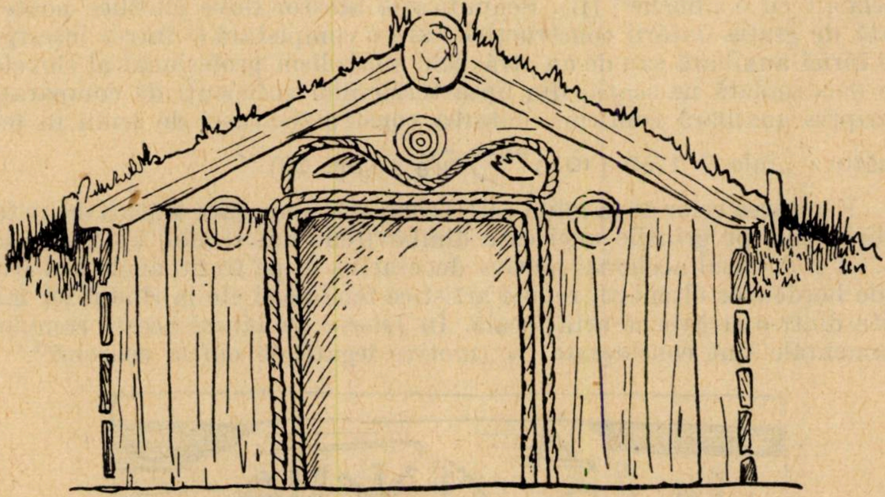
O caracteristică figurare a mîinii pe fruntariul unui bordei oltenesc se mai găsea, la începutul secolului nostru, în satul Castranova. Deasupra intrării, pe fruntariu sub unduirile laterale ale motivului ornamental al funiei se aflau gravate două mîini detaşate, tăiate de la încheietură, cu degetele lipite, cu policarele în afară, ridicate în sus, spre un motiv central, în formă de rozetă (fig. 22).

Ancheta folclorică întreprinsă în legătură cu semnificaţia artistică a acestor motive decorative pe fruntariile de bordeie scoate în evidenţă un obicei artistic străvechi al cărui conţinut s-a pierdut în bună parte. Întocmai ca şi „capetele de cai" cu care se terminau uneori grinzile din acoperişul bordeielor, care străbăteau lateral fruntariul, tot astfel şi „mînuţele" gravate pe fruntarii îndeplineau în trecut funcţii apotropaice. Cînd olteanul spunea :

---

[104] Gh. Focşa, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în S.C.I.A., Bucureşti, II (1955), nr. 3—4, p. 81—105 ; III (1956), nr. 1—2, p. 27—56.

Foaie verde de gutui,
Ce făcui, ce nu făcui,
Ridicai bordeie în soare,
Cu mînuțe de-nchinare,
Cu căluț de apărare,
Cu stele de luminare,
Cu ochi de-nfățișare,
Pe fruntarii și pitvoare,[105]



22. Bordei din Castranova cu motivul mîinii pe fronton

evoca în termeni foarte plastici nu numai conținutul istoric al motivului, ci și forma lui artistică, redată printr-o sinteză de elemente concrete luate din realitatea înconjurătoare.

Paralel cu imaginea incizată a mîinii pe fruntariile și apărătoarele din fruntariu ale bordeielor, se întîlneau pe grinzile de case și stîlpii prispei de intrare inciziunile aceleiași figurări. Uneori figurarea mîinii pe grinzile de casă o găsim asociată cu alte figurări, cu inscripții referitoare la data construcției casei, la numele proprietarului și al meșterului constructor. O asemenea reprezentare caracteristică de pe o casă din Pietroșița-Dîmbovița a fost publicată fără comentarii sau interpretări într-o mapă de ilustrații alcătuită de Ion Voinescu[106] la începutul secolului nostru. Reprezentarea nestudiată pînă acum redă imaginea artistică a două mîini sigilate cu însemnele unor buchii, mîini ce par că invocă protecția soarelui imaginat între ele, printr-o rozetă. O mînă are gravată pe dosul ei un pătrat în care se găsește întors cu vîrful în jos un trident sau un ,,ius'' în formă de ,,psi"

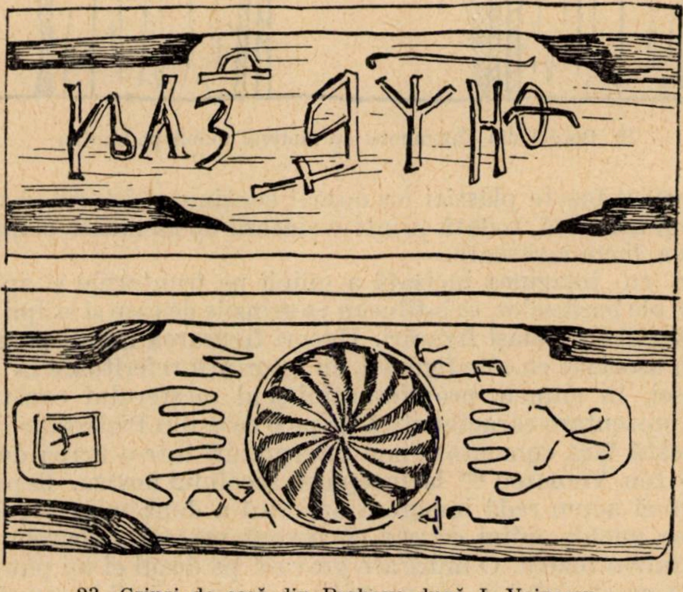
---

[105] inf. Gr. Stan de 83 ani (în 1957) din Castranova.

[106] Ion Voinescu, *Monumente de artă țărănească din Romînia*, București, f. a. fila nr. 45, Petroșița—Dîmbovița, inscripție la casă (pe grinzi).

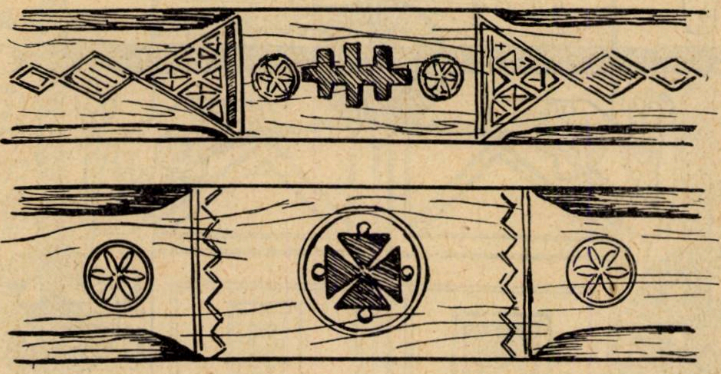
(ф), iar cealaltă mînă, tot pe dosul ei, are gravat un „heru" (Х); ambele buchii ale alfabetului cirilic cărora sculptorul le-a atribuit prin tradiție și un alt rost : fie heraldic meșteșugăresc (de însemn al unei meserii ce s-ar fi putut organiza în feudalismul dezvoltat într-o breslă) fie de emblemă patronală a meșteșugarului dulgher. În jurul rozetei din mijloc, în dreptul celor două mîini se află, grupate cîte două, trei litere din care unele sînt redate într-o grafie mai clară, ca : „dobru" (д) și „tvirde" (Т), pe lîngă mîna cu „psi" inițialele „mislite" (М) și „on" (◇), iar pe lîngă mîna cu „heru", două semne criptice, dintre care unul seamănă cu o seceră, (?), și celălalt cu o „buche" (Б). Semnificația acestor slove chirilice poate fi legată de grafia datării construcției, care e completată și într-o inscripție pe o bîrnă auxiliară sau de un străvechi simbolism profesional al slovelor, care deocamdată ne scapă, din lipsa termenilor suficienți de comparație. Inscripția auxiliară confirmă datarea construcției casei de lemn în felul următor : „iule 7 1759 (юлз ҂ѱнѳ) (fig. 23).

Figurarea celor două mîini astfel concepute, incizate alături de un fost simbol solar, pe grinzile unei case dîmbovițene din secolul al XVIII-lea, sînt, ca și în cazul acelorași motive decorative de pe frontoanele sau fruntariile bordeielor oltenești, relicte artistice feudale și ele la rîndul lor moștenite dintr-o străveche artă locală. În *Istoria Romîniei* aceste complexe ornamentale sînt considerate ca „motive legate de cultul soarelui".



23. Grinzi de casă din Prahova după I. Voinescu

Același obicei artistic al scrijelării grinzilor din casă cu motive decorative în rozetă îl întîlnim și la minoritățile slave din nordul țării noastre. La huțuli, motivul rozetei apare redat solitar, pe grinzile-meșter, neînsoțit de motivul auxiliar al mîinii. În secolul al XIX-lea, la popoarele vecine din nord-estul țării, la ruși și bieloruși, motivul decorativ central de pe grinzile-meșter compare sub forma crucii slave, un substitut al mîinii, iar motivul auxiliar acesteia se menține ca rozetă. I. V. Makovski, în *Monumentele arhitecturale populare din nordul Rusiei* [107], studiază sculptura geometrică cu motive în cerc sau stelare, considerate ca motive arhaice slave.



24. Grinzi de casă huțule după E. Blomkvist

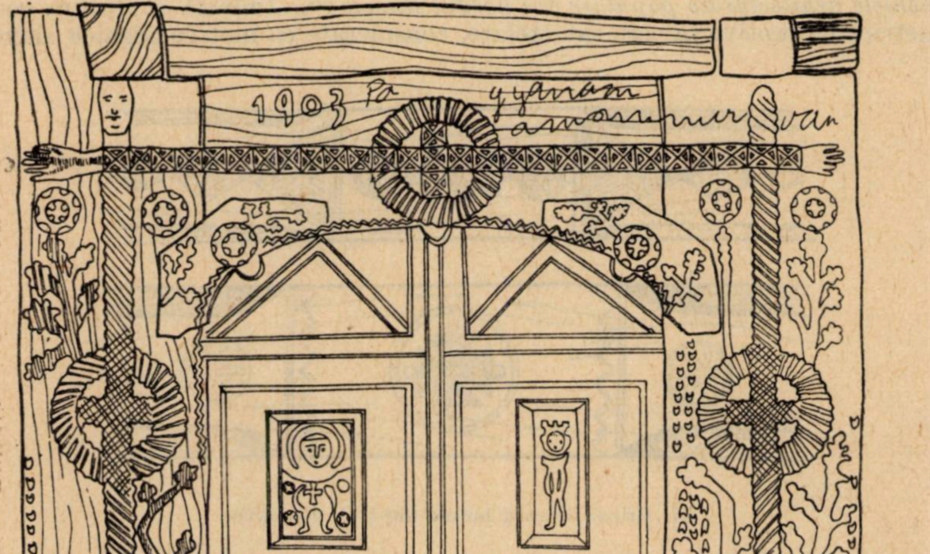
Iar E. E. Blomkvist, într-un studiu intitulat *Elemente țărănești ale rușilor, ucrainienilor și bielorușilor* subintitulat *O culegere etnografică est-slavă* [108], prezintă printre „sculpturile geometrice" caracteristice patru asemenea grinzi-meșter incizate cu motivul rozetei flancînd substitutul motivelor laterale, care sînt documente etnografice de o valoare ornamentală specială (fig. 24).

Imaginea incizată a mîinii, naiv concepută, alături de alte simboluri geometrice, printre care predomină cel al rozetei, o întîlnim aproape în aceleași condiții ornamentale și deasupra marilor porți de curte din Maramureș. Porțiunea unde se întretaie frontonul porții cu ușorii este împodobită cu motive antropomorfe, fitomorfe și skeomorfe, în prelungirea unor motive decorative în forme de ciubuce și sfori. Printre aceste motive predomină : mîna, capul de om și roțile solare. Una dintre cele mai izbutite porți maramureșene existente pînă în vremea noastră era în satul Rozavlia. După inscripția de pe fronton reiese că a fost edificată în 1903 de Raduliuț Stan Ion, iscălit în grafie chirilică pe bîrna orizontală care încheie ușorii în partea lor superioară (fig. 25). În mijlocul frontonului se vede o roată stilizată destul de bine redată, încadrată la stînga de o mînă în relief, sculptată realist. Mîna era axată pe un ciubuc ce se termina cu un cap de om. În dreapta frontonului se afla o altă mînă, tot în relief, axată pe un motiv decorativ în ciubuc terminat cu un căpătîi de stîlp. Important este faptul că ambele mîini sînt orientate în afara simbolului central al ro-

---

[107] I. V. Makovski, *Monumentele arhitecturale populare din nordul Rusiei*, Moscova.

[108] E. E. Blomkvist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов...*, Moscova, 1956, p. 7.



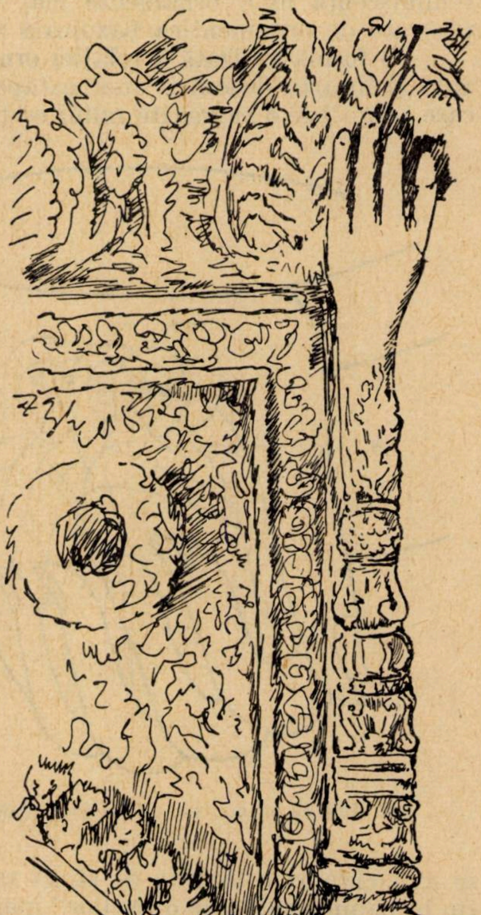
25. Poartă maramureşeană din Rozavlia după S. Spirescu

zetei. A fost acesta un capriciu artistic al sculptorului popular sau un motiv derivat din alte motive ornamentale străvechi? Din informaţiile incomplete şi retrospective, dobîndite prin anchetă, mîinile deschise astfel

,,invitau pe trecători să intre în gospodărie'' pentru a se afla ,,sub protecția gazdei''. Pe canaturile aceleiași porți erau sculptate în relief motivul soarelui și lunii, închipuite antropomorfic.

Tot în Maramureș, în satele Ieud și Strîmtura, pînă la începutul secolului nostru, meșterii dulgheri figurau pe stîlpii laterali ai porților profilul mîinilor lor stîngi sau a mîinilor stăpînilor porților, sub rozete sau ornamente în formă de bumbi. Din ancheta întreprinsă și asupra acestor figurări a reieșit că dulgherii atribuiau în trecut un rost apotropaic mîinilor cu degetele răsfirate și ridicate în sus (fig. 26), iar în prezent numai un rost decorativ.

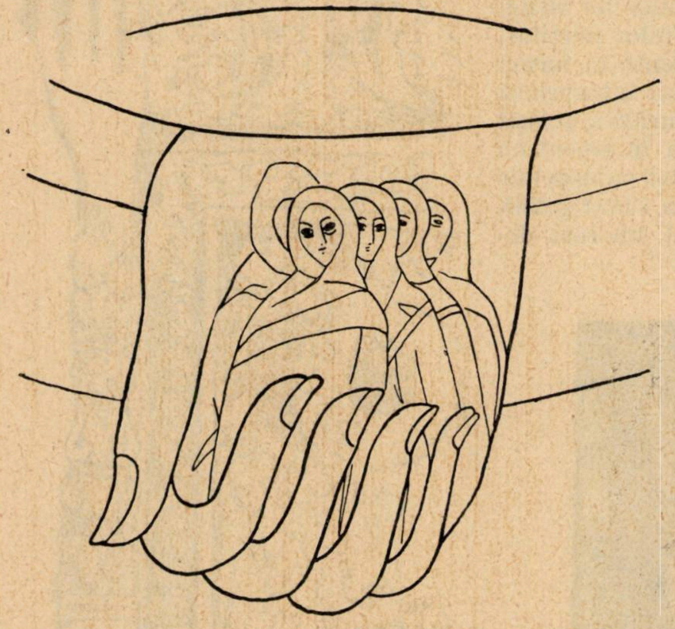
26. Stîlp de poartă din Ieud. Foto Boris Zderciuc



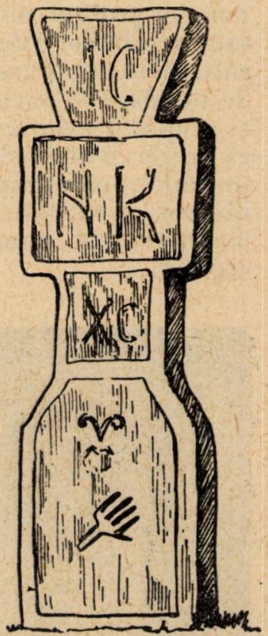
27. Detaliu catapeteasmă din Tolcikova-Iaroslavle după I. Sobolev

Între motivul ornamental al mîinii asociate cu motivul unei rozete de pe frontoanele și stîlpii porților maramureșene și mîna sculptată alături de o cunună masivă pe catapetesmele bisericilor rusești din veacul al XVII-lea, s-ar putea stabili de asemenea analogii și comparații artistice. Catapeteasma bisericii lui Ion Predici din Tolcikova-Iaroslavle, zidită la 1687, avea deasupra porților împărătești mîini sculptate care ieșeau din patru părți flancate de cununi [109]. Întregul complex ornamental pare a fi fost reminiscența unor ornamente mai vechi, asociate între ele, preluate și păstrate de ornamentica bazilicală rusă (fig. 27).

O formă stilizată a relației ornamentale mînă-cerc poate fi întrevăzută și în arta decorării unor catapetesme de vechi biserici romînești, în care se întîlnesc zugrăvite mîini ce țin rame circulare în interiorul cărora se află chipuri bizantine de sfinți sau mîini ce ies din nori circulari și țin în palme ,,sufletele drepților'' închipuiți ca prunci (fig. 28), teme decorative întîlnite frecvent în pictura murală moldovenească.



28. Mînă cu prunci, pictură murală Vatra Moldoviței



29. Stîlp de mormînt Mehedinți

Acest complex ornamental se întîlnea și pe monumentele funerare sătești de tipul stelei. O troiță de mormînt din Negoiești-Mehedinți, conservată pînă la începutul secolului nostru, avea în centrul ei reprezentat soarele sub care se afla imaginea reductivă a mîinii drepte, în genul ideogramei a treia din scrierea cretană lineară B (fig. 29). O altă troiță din Cloșani-Baia de Aramă, tot atît de veche, prezenta figurarea skeumorfică a mîinii stîngi în genul unei greble sub un disc solar (fig. 30). Din ancheta întreprinsă reiese că aceste motive decorative se făceau ,,pentru cei răpuși peste vreme'', adică pentru cei ce muriseră de moarte violentă și nu fuseseră îngropați. Ele arătau că mormîntul era gol. În primul caz, pomenit mai sus, figurarea ornamentală îndeplinea în riturile funerare un rost apotropaic, iar în al doilea caz un simplu simbol de cenotaf.

---

[109] I. I. Sobolev, *Русский орнамент*, Moscova, 1948, fig. 87, p. 119.

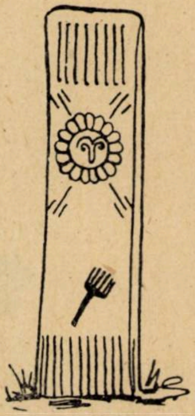
În arta decorativă populară feudală întîlnim și motive ornamentale noi, în care întrezărim reflectîndu-se concepția nouă despre muncă : concepția epocii. Aceste motive noi se prezintă diferit, ca :

— figurare a mîinii alături de o unealtă,
— figurare a mîinii concepute ca unealtă
— și figurare a simbolului unei unelte prin mînă.

Aceste motive ornamentale în plină dezvoltare istorică capătă din ce în ce mai mult un caracter popular artistic.

Se înțelege că, pentru arta clasei dominante, figurarea mîinii a continuat să rămînă un simbol al puterii fizice și morale de clasă socială.

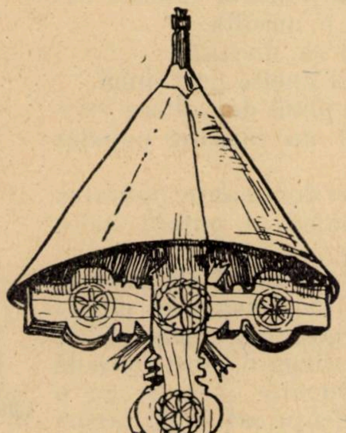
1. Figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă. În ornamentica feudală legată de meșteșugurile sătești motivul mîinii apare asociat cu figurarea uneltelor de bază ale acestor meșteșuguri. Este pe lîngă o substituire de motiv ornamental de conținut tematic (soarele cu o unealtă), și o substituire de semnificație artistică. Această substituire reprezintă o inovație decorativă corespunzătoare unei noi situații de fapt. Figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă o întîlnim gravată pe toate categoriile de obiecte artistice care utilizau într-o etapă anterioară figurarea complexului ornamental mînă-disc sau rozetă.


30. Stîlp de mormînt Mehedinți

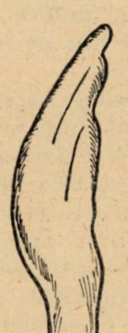
Cele mai vechi obiecte de artă populară pe care întîlnim figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă sînt monumentele viale de tipul troiței și stîlpii funerari. Din prima categorie menționăm „rugile” transilvănene din Pădureni-Hunedoara, pe care se vedeau pînă nu de mult, scrijelate, mîini fără brațe, cu palmele deschise și degetele răsfirate alături de reprezentarea unei tesle sau a unui topor (fig. 31). Motivul mîinii arăta sau de cine a fost construită „ruga” sau apartenența profesională a proprietarului rugii : pe meșterul dulgher sau pe proprietarul dulgher. Tehnica gravării uneltelor de muncă se întîlnește și pe stelele funerare. Cu acest obicei ne întîlnim încă din comuna primitivă. El a fost practicat pe teritoriul patriei noastre, în mod constant, în arta funerară, de-a lungul tuturor orînduirilor social-economice, pînă în vremea noastră. Un exemplu concludent și recent în această privință sînt troițele maramureșene cioplite în lemn, pictate și comentate în versuri de Ion Stan Pătraș din Săpînța, descrise cu multă înțelegere de Radu Bogdan.

O a doua categorie de obiecte artistice pe care se întîlnește figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă sînt stîlpii de casă, de pe prispă sau grinzile din tavan. Pe acestea dulgherii obișnuiau să-și graveze, alături de profilul mîinii, unealta de bază a meșteșugului lor. Acest obicei a trecut de la lemn la tencuială în construcția unor case zidite, în unele zone din Transilvania de sud.

În fine, figurarea mîinii alături de o unealtă o întîlnim şi pe obiecte de uz domestic. Printre acestea trebuie pomenite îndeosebi obiectele de lemn legate de industria textilă sătească, cum ar fi războiul de ţesut.



**31.** Rugă din Pădureni după Romulus Vuia

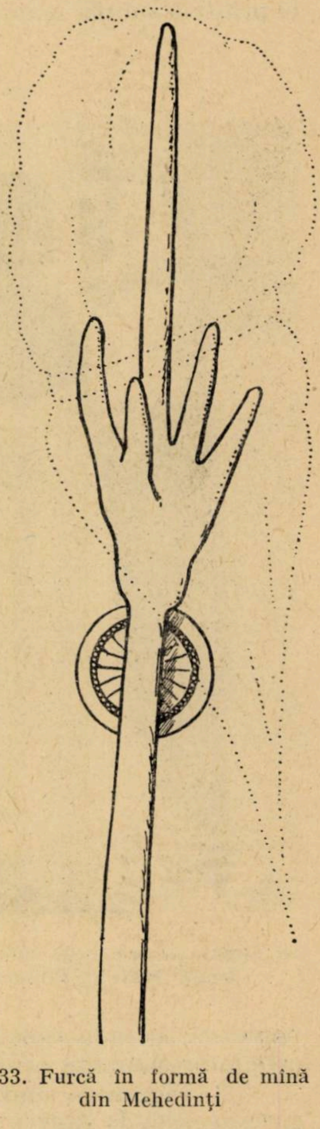


32. Lingură în formă de mînă

2. Figurarea mîinii concepute ca unealtă. În categoria aceasta de produse artistice intră adesea creaţii tehnice ingenioase.

Lingurile de lemn au fost închipuite uneori în formă de mîini, atît în ceea ce priveşte cozile lor, cît şi găvanele lor (fig. 32). Această deplasare a elementelor morfologice ale mîinii de la „coada lingurii" la „cupa lingurii" marchează, în tehnica construcției și a decorării, trecerea de la reprezentarea concretă a mîinii în cupa lingurii, similară cupei palmei, la reprezentarea abstractă geometrică a lingurii; proces artistic legat de evoluția tehnicii prelucrării lemnului, cît și de evoluția gustului popular.

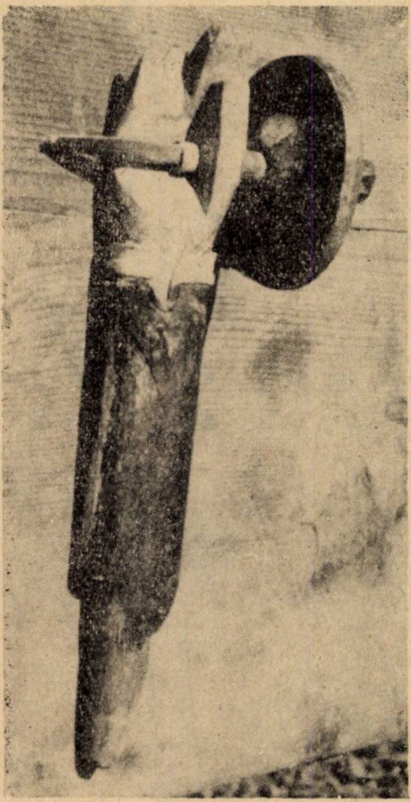
Dintre uneltele de tors, cele mai împodobite au fost furcile. În ultimele două secole, ,,furcile de brîu'' au atins măiestria filigranării în lemn, fapt pentru care au fost păstrate în casele țărănești, de cele mai multe ori, ca podoabe decît ca unelte de muncă. Unele furci de brîu, prin forma lor particulară și destinația lor specială, au depășit în trecut rostul torsului obișnuit. O asemenea furcă, din Mehedinți, Plaiul Obîrșiei, avea forma unei mîini omenești (fig. 33). Piciorul furcii era închipuit prin brațul mîinii, corpul furcii prin palma mîinii cu degetele răsfirate astfel încît să prindă bine între ele caierul, iar capul furcii prin degetul arătător, mult prelungit peste celelalte degete, astfel încît să contracareze lungimea piciorului furcii. În partea mediană, imediat sub presupusa încheietură a mîinii, în două tăieturi laterale, par a fi fost încastrate ornamente traforate. Furca avea în 1940, după declarațiile unei informatoare octogenare, vechimea de un secol. Ea fusese făcută de un pădurar pentru anumite torsuri rituale. Cu asemenea furci, considerate extrem de îndemînatice, femeile torceau la repezeală, în răstimpul unei seri, inul sau cînepa pentru ,,cămașa ciumii'', de ,,ciumarca'' sau ,,oghielele de leac'' de Anul Nou. După relatarea altei bătrîne, forma furcii se datora fanteziei creatoare a sculptorului popular, provocate de forma unei rădăcini, încrengături sau cioate de alun ce semănau cu o mînă. Furcile în formă de mînă ,,țineau singure caierul, ce nu mai trebuia legat cu baiere''.



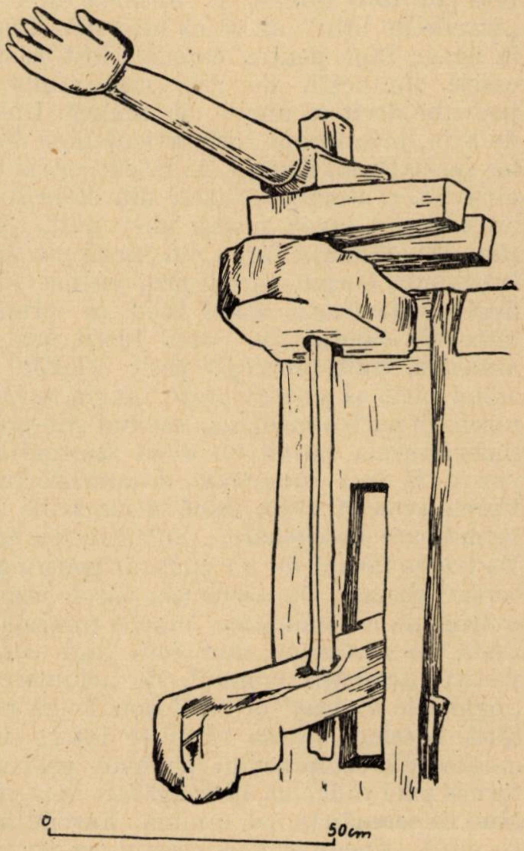
33. Furcă în formă de mînă din Mehedinți

Unele sfeșnice concepute cu un profund simț realist, colorate discret în culori complimentare, au fost închipuite în formă de mînă. Acesta este cazul sfeșnicului de lemn din bisericuța de lemn din Sabassa, pe valea Bistriței Moldovenești (fig. 34).

Din categoria uneltelor în formă de mînă fac parte și manivelele morilor primitive de apă, cu care se distanțau pietrele de măcinat. Cu ajutorul unei asemenea manivele în formă de mînă se ridică sau se lasă posada la moară pentru a mărunți sau a grunji făina. După informațiile morarilor ,,cînd se face farina cum îi colbul, se lasă mîna (unii de îi zic și ,,palma'') în jos, iar la crupe se ridică în sus''. O asemenea mînă uriașă se putea vedea pînă nu demult, la o moară de pe Schit, pe valea Bistriței Moldovenești (fig. 35). În utilajul morilor mai noi, posada nu a mai fost închipuită printr-o mînă, ci printr-o simplă manivelă, care se numește totuși ,,mînă''. Ca piesă de artă populară, posada redată printr-o mînă pentadactilică, cu degetele egale, este impresionantă prin vigurozitatea și simplitatea ei decorativă.



34. Sfeșnic în formă de mînă din Sabassa. Foto N. Mironescu



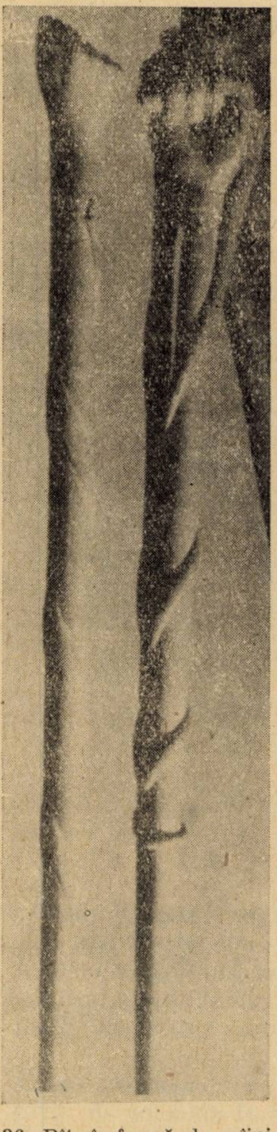
35. Posadă în formă de mînă de pe Schit

3. Figurarea simbolului unei unelte sau a unei munci prin mînă. Categoria aceasta de motive artistice pare a fi destul de evoluată pentru perioada feudală.

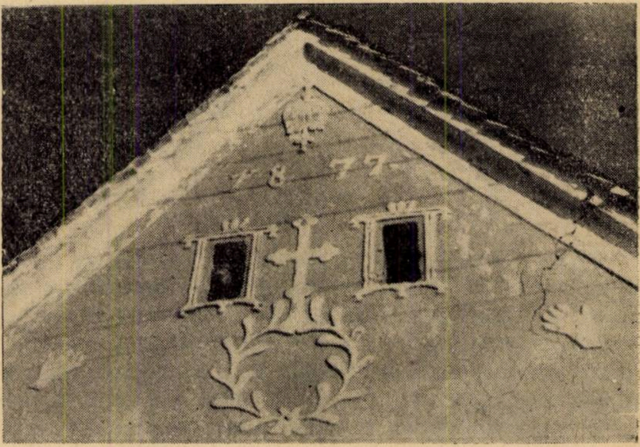
Cu două, trei secole în urmă, ,,bîtele ciobănești'' îndeplineau pe lîngă funcțiunea lor domestică și o funcțiune metrologică. Practic ele erau unități de măsură populară, concepute după nevoile individuale ale posesorului.

În forma lor normală variau în lungime, între trei și cinci coți, lungime calculată uneori în raport cu înălțimea purtătorului. Cînd bîtele erau concepute ca unități de măsură erau figurate prin mîini cu măciulia închipuind un pumn închis sau deschis. În Muzeul Regional din Suceava se găsesc expuse două bîte cu măciuliile în formă de mîini închise (fig. 36). Ambele sînt împodobite cu motivul meandric al șarpelui încolăcit pe corpul bîtei. Una din aceste bîte are un cap de șarpe care se îndreaptă spre mîna îndoită și închisă. Cealaltă bîtă are un cap de șarpe prins și strivit în mînă.

Zidarii au întrebuințat încă în secolul al XIX-lea, după o veche tradiție meșteșugărească, motivul decorativ al mîinilor ca simbol al construcției pe frontoanele caselor din Veștem-Sibiu (fig. 37). La ancheta întreprinsă s-a răspuns: „mîna care a zidit casa trebuie să împodobească fața casei" și „mîinile sînt o podoabă a casei". Zugravii de subțire în portretele de ctitori și caligrafii de manuscrise utilizau motivul mîinii în pictura miniaturală a vinietelor, a capetelor de rînduri și ilustrațiilor sacre. Remarcabile sînt în această privință sfîrșitul paginilor manuscrise din evanghelii, minee sau acte de curte domnească cu rame viu colorate, ținute în partea de jos de mîini schițate realist [110] (fig. 38).



36. Bîte în formă de mîini. Muzeul Regional Suceava

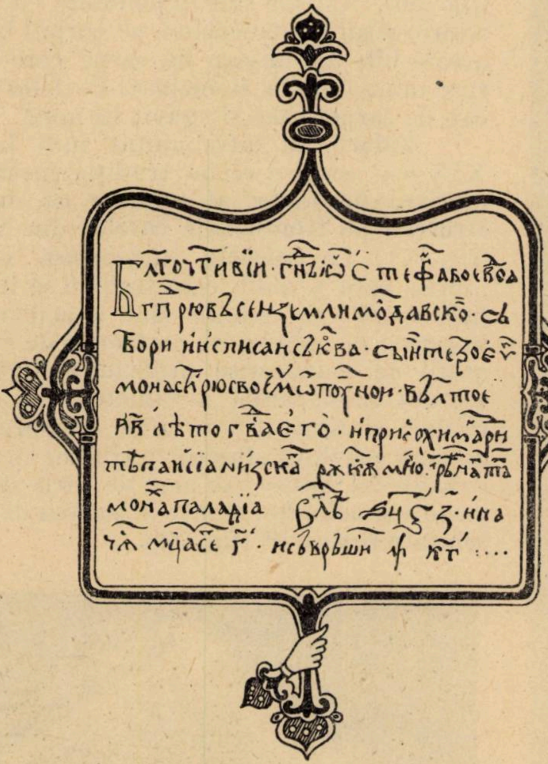


37. Frontonul casei din Veștem-Sibiu din 1877
Foto: *I. Drăgoescu*

---

[110] Gr. Tocilescu, *Facsimil după evanghelia de la 1488*, Putna în „Revista pentru istorie, arheologie și filozofie", an I. vol. II, 1883, p. 484.

Figurarea simbolului unei munci prin mînă se întîlnește și în arta populară a unor minorități naționale de pe teritoriul patriei noastre. Astfel pe unele stele funerare maghiare, datînd din sec. XVIII—XIX dintr-un sat din preajma Clujului, figurarea mîinii apare într-un complex ornamental semnificativ. În mijlocul unor cununi de lauri, de frunze de viță sau de flori de cîmp, e sculptată o mînă ținînd un snop de grîu compus dintr-un număr impar de spice. Uneori mîna este redată numai de la încheietură sau cot, alteori de la umăr. În general figurarea ei este simplă anatomică, ca însemn al unei stări sociale semiaservite sau este împodobită cu manșete scurte, cu tighele, cu volane, prinse în curele, ca însemn al unei puteri de clasă socială a țăranilor avuți, a boiernașilor și arendașilor.



38. Miniatură de carte după Gr. Tocilescu

Capacitatea economică a agricultorilor înstăriți, din satul cu aceste monumente, a fost redată după numărul aproximativ al spicelor de grîu ținute simbolic în mîna sculptată deasupra numelui gravat pe stele[111] (fig. 39).

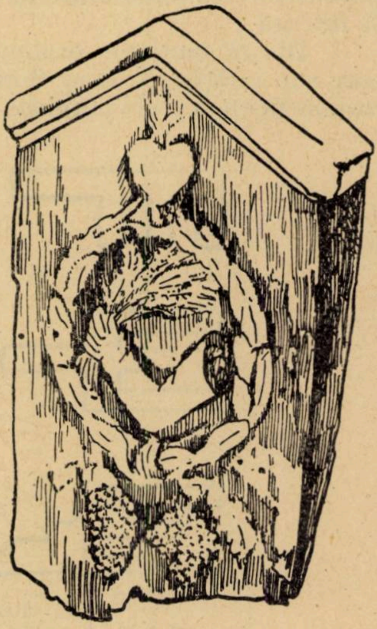
---

[111] K. Kovács Lásló, A Kolozsvári Hóstátiak Temetkezése, Cluj, 1944, p. 387—409.

În arta feudală care reflectă preocupările și tendințele clasei dominante (domn, boieri, eclesiastici), figurarea mîinii se întîlnește în sigilografia, heraldica și emblematica timpului.

În această privință trebuie menționat studiul lui Emil Vîrtosu *Punerea mîinii în diplomatica romînă și bulgară* [112], în care se arată cum în actele publice din perioada feudalismului dezvoltat mîna se prezintă „figurată" și sub formă de „formulă diplomatică". În actele de cancelarie domnească romînă, figurarea mîinii însemna angajamentul solemn al domnului pe actul scris în numele lui și iscălit de el. În actele bulgare mîna era figurată ținînd un buzdugan, însemnul și angajamentul în numele puterii țarului. Paralel cu figurarea mîinii simple sau ținînd un buzdugan, actele diplomatice conțineau și o anumită formulă consacrată, în care se invoca chiar argumentul punerii mîinii. Într-un act al lui Petre Șchiopul se menționa „pus-am mîna domniei-mele". Era deci și o confirmare în scris a actului de credință în fața divinității, că acel ce-a utilizat urma mîinii lui și a invocat puterea mîinii lui se va ține de promisiune.

De asemenea, este interesantă figurarea mîinii în gestică redată în pictura murală a ctitorilor, în care fiecare poziție de ansamblu a mîinii sau a degetelor simboliza o acțiune legată de un privilegiu de clasă socială.



39. Stela maghiară după K. Kovács Lásló

## Figurarea mîinii în ornamentica din feudalismul în descompunere

În perioada feudalismului în descompunere, ornamentica populară prezenta aproape aceeași situație ca și în perioada anterioară[113]. Peste fondul originar al repertoriului ornamental de caracter simbolic se adaugă elemente decorative noi, de caracter artistic, unele provenite din schimburi și influențe culturale, îndeosebi între poporul romîn și populațiile conlocuitoare.

Tematica decorativă se dezvoltă acum mai ales pe două laturi : a unui neogeometrism ornamental și a unui neofitomorfism ornamental; ambele rezultate pe de o parte din tradițiile ornamentale locale și pe de altă parte din necesitățile unei tehnici ornamentale extinse la tot mai multe genuri de creație populară.

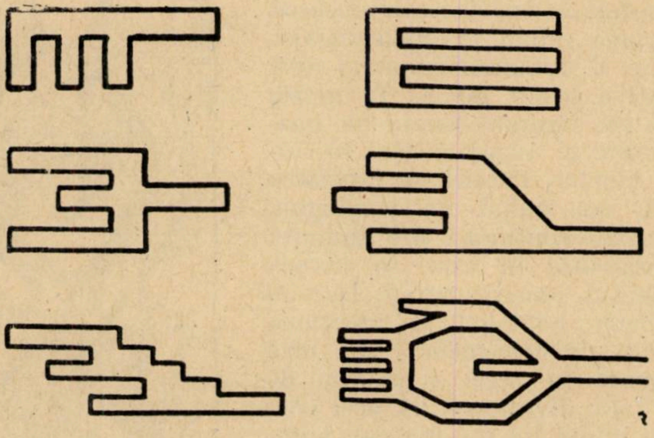
Dintre motivele ornamentale neogeometrice frecvente acum trebuie amintite : „pieptenele mîinii", „grebla mîinii", „furculița mîinii" etc. care nu sînt altceva decît scheme geometrizante ale mîinii, mai mult sau mai puțin realizate ornamental (fig. 40). Aceste motive sînt promovate mai ales de arta țesutului covoarelor și a broderiei de mînă, care sub influența produselor manufacturate în tîrguri și orașe iau acum o dezvoltare rapidă și intensă.

---

[112] Emil Vîrtosu, *Punerea mîinii în diplomatica romînă și bulgară*, mss. 1963.

[113] *Istoria Romîniei*, București, vol. III, 1964, p. 1137.

Dintre motivele ornamentale neofitomorfe, trebuie amintite acelea care sub înfățișarea unor flori locale sau exotice perpetuează unele motive fitomorfice mai vechi sau chiar unele motive antropomorfice. În ornamentica acestei perioade se observă tendința de a travesti în motive fitomorfe cele mai multe motive decorative antropomorfe și skeomorfe. Acesta este de altfel și cazul figurării decorative a mîinii. Mîna fitomorfizată se întîlnește tot mai des sub forma : „frunza zgîrcită", „foaia de arțar", „mîna copilului", „mîna milogului" etc. Unele din aceste motive ornamentale fitomorfe ale mîinii au fost descrise de M. Miller-Verghi [114], care le consideră semnificative pentru ornamentica feudală a secolului al XIX-lea. În ansamblul lor, se întîlnesc utilizate în arta broderiei pe pînză și pe piele (la cojocari, curelari) etc.



40. Stilizări geometrice ale mîinii

Multe din aceste motive ornamentale feudale supraviețuiesc și în arta din perioada burgheză, în forme uneori identice celor feudale și alteori diferențiate.

În perioada burgheză ornamentica romînească se dezvoltă în două direcții : una a artei populare și alta a artei clasei în ascensiune. Pe planul artei populare încep să se întrevadă libertăți formale în figurarea mîinii : simplificări, transpoziții, exagerări. O nouă stilizare se impune acum tot mai mult în limita genurilor ornamenticei populare și a tehnicii execuției în aceste genuri. Stilizarea este în general provocată de influențele tehnicii industriale ca și de spiritul mercantil al artizanatului în plină dezvoltare. Complexele sau simplexele ornamentale din care făcea pînă acum parte figurarea mîinii încep să se modifice conform noilor cerințe artistice. Așa cum vom constata în partea finală a studiului nostru, referitor la analiza formelor actuale ale motivului decorativ al mîinii, acest motiv dispare într-o diversitate indefinită de motive derivate, în care cu greu și uneori numai ipotetic se poate recunoaște motivul originar. Olăria de bîlci a vaselor smălțuite sau a jucăriilor de lut introduce în produsele ei artizanale motivele fantastice, deformate, teratologice ale mîinii.

---

[114] M. Miller-Verghi, *Izvoade strămoșești*, București, 1909, p. 19.

Din prezentarea analitică a materialului etnografic romînesc referitor la complexele ornamentale ale figurării mîinii în arta populară feudală, reies cîteva concluzii parțiale :

1. Figurările mîinii în formele ornamentale documentate etnografic pentru perioada feudală pe teritoriul patriei noastre se leagă organic de cele documentate arheologic atît prin conținutul lor istoric, cît și prin forma lor artistică.

2. Această legătură de conținut și formă este un argument al unității și complexității motivului ornamental în arta populară locală și prin aceasta al continuității celor ce au promovat permanent acest motiv în arta lor, din forme prefeudale în forme feudale.

3. Figurările mîinii după datele etnografiei romîne sînt utilizate într-un număr mai mare de genuri ornamentale decît figurările descoperite de materialele arheologice, fapt care poate denota, uneori insuficiența izvoarelor noastre arheologice și, alteori, remarcabila viabilitate etnografică a motivului ornamental în discuție.

4. Din vechea figurare ornamentală locală n-a mai rămas decît un simbol ornamental a cărui semnificație artistică se menține pentru întreaga regiune etnografică carpato-balcanică.

5. Ceea ce deosebește diferitele forme de figurări ale mîinii în cadrul fiecărui gen ornamental este, înainte de toate, tehnica particulară de execuție a genului.

## V. FORMA ARTISTICĂ A MOTIVULUI ORNAMENTAL AL FIGURĂRII MÎINII

În expunerea materialului romînesc referitor la figurarea mîinii în ornamentica populară romînă, am privit această figurare ca „izvor istoric” în baza căruia s-au putut obține unele informații etnografice despre poporul romîn în diferite perioade istorice din dezvoltarea lui.

Cu această ocazie, din analiza paralelă a materialului arheologic și etnografic am constatat în linii mari care este conținutul istoric al ornamentului popular romînesc relativ la figurarea mîinii. Totodată, am prezentat acest conținut indisolubil legat de anumite forme artistice istorice cu particularități concrete locale, ca un motiv autentic autohton.

Deoarece între „conținutul istoric” și „forma artistică” a unui ornament există o strînsă legătură dialectică — „forma artistică este expresia conținutului” — [115] va trebui să ne oprim în cercetarea noastră și asupra studiului formelor artistice ale ornamentului figurării mîinii.

---

[115] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, ediția rusă, Moscova, 1960, p. 417.

Ceea ce dă expresivitate „conținutului istoric" al unui ornament este forma lui artistică. Sinteza tuturor elementelor materiale care exprimă conținutul trebuie să se îmbine armonios cu motivul plastic, cu forma și destinația obiectului ornamental.

„În cultura generală creată de munca omului există obiecte care servesc nevoile cotidiene ale omului și totodată servesc și nevoile estetice de împodobire a vieții... Obiectele capătă expresivitate artistică atît prin motivele cu care sînt împodobite cît și prin valoarea estetică a formelor, a proporțiilor, caracterului, folosirii și prelucrării materialului"[116].

În mod normal, conținutul istoric și forma artistică evoluează sincronic. În orice stadiu de evoluție social-culturală se dezvoltă un tip de motiv ornamental care în germene a apărut într-un stadiu anterior și care reflectă plastic noi condiții social-istorice de muncă.

Dar între aceste elemente ale ornamentului uneori se poate produce și un dezechilibru; conținutul istoric se schimbă uneori mai repede decît forma, sau invers, forma se dezvoltă mai rapid decît conținutul. Cînd conținutul istoric al unui ornament se schimbă o dată cu conținutul culturii unei orînduiri sociale prin îmbogățirea cu idei plastice noi și forma rămîne în urmă, atunci în cadrul motivului ornamental vechi se naște un motiv ornamental nou, iar cînd un conținut istoric vechi se menține în cadrul unei culturi noi cu forme artistice noi, atunci în cadrul unui motiv nou se întrevăd vestigiile și reminiscențele unui motiv vechi, care dispare treptat.

Trăsăturile caracteristice și esențiale pentru determinarea formei artistice a unui tip de reprezentare ornamentală sînt:

— zoomorfizarea, antropomorfizarea, fitomorfizarea, skeumorfizarea sau geometrizarea unui motiv printr-un proces de trecere de la concret la abstract sau invers de la abstract la concret;

— simetrizarea sau asimetrizarea unui motiv în raport cu el însuși sau cu forma obiectului ornamentat;

— prezentarea izolată sau încadrată a motivului într-un cîmp ornamental;

— relația lui în cîmpul ornamental cu alte motive similare sau deosebite;

— profilarea motivului într-un complex ornamental și în rețele de motive ornamentale.

Motivul figurării mîinii are, cum am constatat, o lungă și complicată evoluție artistică, care se poate considera că începe din paleolitic, o dată cu primele gravuri rupestre din caverne, și continuă pînă în vremea noastră în ornamentica populară contemporană.

Principalele etape din evoluția particulară a motivului mîinii au scos în evidență modul de a reflecta ornamental anumite relații sociale proprii orînduirilor social-economice care le-au generat. Ceea ce înseamnă că pentru fiecare orînduire social-economică se constată pe plan teoretic un anumit tip de figurare care s-a transformat și fixat în procesul istoric al muncii concrete cu mîna. Urmărind și descoperind conținutul istoric al fiecărui tip de motive ornamentale astfel alcătuite am putut reconstitui o parte modestă din istoria culturii celor care l-au închipuit și realizat. În cadrul fiecărui tip de motiv ornamental legat de cultura societăților împărțite în clase antagoniste am întîlnit cîte două figurări-perechi și mai multe variante ornamentale istorice deosebite de la o etapă la alta. Asemănările între figurările mîinii de la o orînduire socială la alta se bazează pe evoluția însăși a motivului în cadrul aceleiași culturi, în care intră și rămășițele transmise prin tradiția culturală, tehnologia artistică etc. Ceea ce înseamnă că în dezvoltarea unui tip de figurare ornamentală pe lîngă reflectarea activității de bază a societății se reflectă și felul propriu al fiecărei clase sociale de a concepe rostul și valoarea mîinii în concordanță cu poziția sa în modul social-economic de producție.

---

[116] *Bazele esteticii marxist-leniniste,* ediția rusă, Moscova, 1960, p. 477.

Între cele două figurări ornamentale perechi din cadrul celor două culturi perechi, precumpănitoare artistic sînt uneori figurările ornamentale ale clasei dominante. În creația ornamental-populară, pe lîngă unele moșteniri și inovații ornamentale se reflectă și prejudecățile artistice cultivate în rîndul maselor populare de către clasele exploatatoare.

Însă figurările ornamentale ale claselor dominante nu alcătuiesc factorul artistic esențial în dezvoltarea ornamenticei populare. Esențiale sînt numai motivele care exprimă conținutul de idei progresiste în forme artistice accesibile întregului popor.

În ornamentica populară romînă, apariția motivului figurării integrate sau reductive a mîinii și evoluția lui a urmat în condițiile specifice regiunii noastre istorico-etnografice drumuri paralele și similare evoluției din alte regiuni etnografice.

Procesul figurării mîinii începe, după arheologi, cu prefigurarea artistică a organelor zoomorfe corespunzătoare membrelor superioare la om : ,,laba'' de patruped, ,,ghiara'' de pasăre. Faptul a făcut ca aceste imagini, reprezentări sau simboluri zoomorfe ale mîinii să preceadă pe cele antropomorfe. De la această interpretare se trage și numele lor cînd de ,,labe-mîini'', cînd de ,,gheare-mîini''.

Într-o etapă superioară, în locul acestor prefigurări zoomorfe ale mîinii se ivesc figurările antropomorfe ale mîinii. Unele din acestea sînt însă simple urme negative sau pozitive de mîini primitive aplicate cu culoare pe pereții grotelor. Întîi aceste mîini au fost integrate în corpul uman, apoi detașate de corp sub forma ,,brațului'' și, în fine, reduse la partea lui reprezentativă : ,,palma mîinii' (,,întreagă'' sau ,,mutilată''). Fiecare din aceste moduri plastice de înfățișare primitivă a mîinii exprimă artistic și ornamental un anumit ,,conținut istoric'' de idei. Integrată în structura corpului uman, mîna rămîne un element secundar de expresie ornamentală, care poate sublinia sau estompa o trăsătură de ansamblu cu o valoare subordonată unei anumite tehnici a muncii, pe cînd desprinsă de corp, detașată din ambianța ei fiziologică, sub forma ,,brațului întreg'' sau numai a ,,palmei mîinii'', capătă valori artistice și ornamentale noi și proprii, care suferă continue schimbări.

Ca motiv ornamental reductiv, ,,mîna'' (sub forma brațului, a palmei sau a degetului) a fost figurată la rîndul ei în trei submoduri plastice :

— mîna-copie, adică redată aidoma părții morfologice corespunzătoare din corpul omenesc,

— mîna schematizată sau stilizată și

— mîna fantastică, redată prin deformări reale (teratologice) sau închipuite (ideoplastice).

Trecerea de la un submod de figurare plastică la altul s-a putut face fie înăuntrul unui tip de figurare ornamental fie în afară, de la un tip la altul. Înăuntrul unui tip de figurare, trecerea de la un mod plastic la altul a putut fi rezultatul și al unei „reflectări mecanice" a obiectului reprezentat, nu numai al „reflectării artistice".

În cazul în care „motivul derivat" este efectul unei reflectări mecanice atunci aceasta se datorește :

— materialului întrebuințat ;

— formei obiectului de ornamentat ;

— procedeului decorării și

— imperfecțiunii de execuție [117].

Deformarea morfologică a mîinii, (de la copie, la schemă sau fantasmă) în cadrul unui tip ornamental, poate fi deci rezultatul unei transformări care se desfășoară după legile transpoziției mecanice. Pe cînd deformarea motivului mîinii în afara unui tip ornamental și de la un tip ornamental diferit la altul se datorește unei reflectări diferențiate, unei modificări conjecturale stilistice.

Trecerea de la un mod de figurare la altul este rezultatul unei duble modificări ; una intenționată și alta mecanică. Aceste modificări se resimt de la o transformare la alta, astfel încît uneori între presupusul izvor al unui motiv oarecare și variantele unui tip corespunzător nu mai există similitudine formală. Numai numele motivului sau tradiția efectuării lui mai scot în evidență o bănuită filiațiune pierdută. Acesta e de altfel și cazul figurării mîinii, care dintr-un motiv decorativ antropomorfic s-a transformat într-un motiv fitomorfic și din acesta și paralel cu acesta, într-un motiv skeomorf și geometric. Rămîne să explicăm acum cînd și pentru ce s-au făcut aceste transformări.

Figura fantastică a mîinii a început cu stilizarea exagerată a obiectului reprezentării, operație care nu înseamnă numai modificarea tipologică a mîinii în artă și ornament, de la forma ei antropomorfică reductivă la formele botanice sau geometrice, ci și modificarea morfologică a aceluiași tip înăuntrul lui, de la forma normală a organului reprodus la formele lui anormale sau tetratomorfe ; modificări considerate de artist ca reprezentative pentru organul însăși. Ceea ce înseamnă că motivul mîinii s-a putut înfățișa într-un mod suprasaturat formal (mîinile pluridactile) sau într-un mod nesaturat formal (mîinile tetra, tri, di și monodactile, adică reduse pînă la forma unui deget, care în fond nu este altceva decît însăși schema dinamică sau linia de forță geometrică a mîinii).

Conținutul reprezentativ al motivului obiectiv al mîinii se schimbă pe plan istoric, de la un tip la altul, după felul cum artistul legat de vremea lui redă plastic unele aspecte ale suprastructurii, adică după felul cum redă mîna ca imagine, reprezentare sau simbol. Mîna obiectivă a putut fi figurată în aceste interpretări :

---

[117] M. Miller-Verghi, *op. cit.*, p. XVI, cap. introductiv.

— cu palma deschisă şi degetele mutilate,
— cu palma deschisă şi degetele lipite,
— cu palma deschisă şi degetele răsfirate, în parte sau total,
— cu degetele schiţînd un anumit gest sau semn.

Fiecare din aceste figurări au avut în procesul de formare a motivului ornamental diverse semnificaţii figurative legate de rămăşiţele unor reprezentări culturale diferite.

În toate aceste figurări complexe mîna a reflectat, obiectiv sau subiectiv, munca ca motiv artistic principal sau auxiliar. Deci cu cît creşte rolul istoric al mîinii în procesul muncii cu atît asistăm la o reflectare tematică concretă mai deasă şi mai complicată a mîinii în unele produse ale artei. După frecvenţa motivului, ca şi după contaminările şi influenţele exercitate asupra lui, putem determina în timp unele momente istorice din evoluţia motivului şi prin aceasta unele momente din istoria celor care le-au alcătuit.

Studiul istoriei formării particularităţilor artistice ale motivului figurării mîinii la poporul romîn scoate permanent în evidenţă două forme artistice care îşi dispută întîietatea : una încadrată într-un complex ornamental şi alta izolată sau solitară.

Mai veche pare a fi figurarea încadrată într-un complex ornamental, pe cînd mai nouă figurarea izolată. În general, se poate afirma că încadrarea motivului într-un complex ornamental s-a realizat pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea conform unei tradiţii tematice şi tehnice în ornamentica locală. Cea mai simplă încadrare a motivului s-a efectuat prin :

— înscrierea în profilul mîinii a unui sigiliu sau efigii, sau
— excrierea sigiliului sau efigiei la silueta mîinii.

Printre semnele înscrise în profilul mîinii menţionăm îndeosebi : punctele, crucile, triunghiurile, pătratele şi cercurile. Mai importante la romîni sînt, după cercuri, pătratele şi triunghiurile. Cum stilizarea mîinii a mers pe linia degetelor pînă la reducerea ei la forma unei furci sau virgule, închipuind astfel palma, artistul popular a redat-o printr-un triunghi gol înăuntru. Transpoziţia skeomorfică a palmei s-a făcut cu atît mai uşor cu cît triunghiul era totodată şi ideograma ornamentală a soarelui sau, în termeni populari, ,,ochiul lumii''. Soarele stins a fost reprezentat adesea ca ,,ochi închis'' printr-un triunghi gol înăuntru şi soarele aprins ca ,,ochi deschis'' printr-un triunghi cu un punct în mijloc. Dintre motivele exscrise, reprezentative pentru ornamentica populară romînă, trebuie luate în considerare fostele simboluri geometrice derivate din cerc, care reflectau pe vremuri imaginea schematică a soarelui real în închipuirea poporului (crucile, rozetele, roţile etc.).

Redusă la skeomorfa unui triunghi, regăsim figurarea mîinii în scrijelările pe lemn, cît şi în pictura asociată ceramicei. Skeomorfa triunghiulară a mîinii este la rîndul ei imaginată prin :

— un triunghi isoscel cu vîrful în sus,
— un triunghi isoscel cu vîrful în jos şi un punct în mijloc.

Păstrînd paralelismele etnografice, cea de a doua figurare seamănă cu „ochiul lumii" din „palma triunghiulară a aztecilor". În ornamentica populară romînă triunghiul isoscel împodobit excentric cu cili radiali sau cu puncte se numește „garoafă" și e întrebuințat în decorația ceramică.

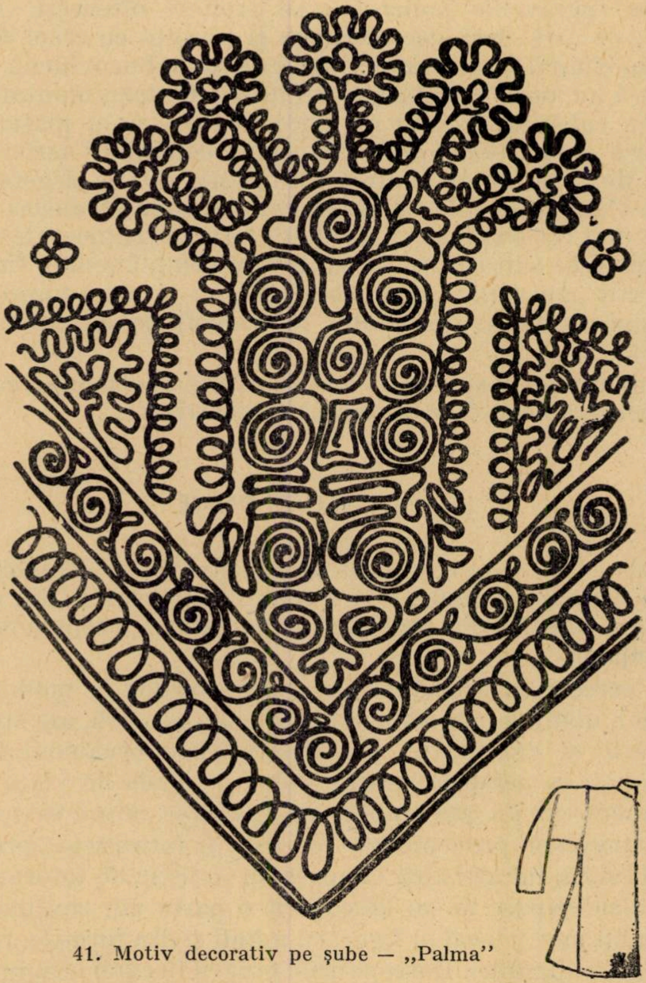
Mîna transfigurată sau evoluată în motivele fitomorfe sau skeomorfe care însoțesc un alt simbol, cunoscut pe vremuri numai în arta meșteșugarilor ce executau obiecte rituale nu o mai întîlnim în ornamentica populară romînă mai recentă decît accidental ca motiv ornamental nou și complet detașat de trecut. Suprastructura a dispărut o dată cu baza social-economică care a generat-o și promovat-o. Forma primară a rămas sărăcită de conținut. Elementele artistice noi au luat încetul cu încetul locul celor magice și religioase, uitate între timp de popor. Stilizarea, ca procedeu artistic de exprimare plastică a reflectării, a transformat conștient sau mecanic motivul din care uneori s-a mai păstrat numai numele. Acesta este cazul reducerii motivului mîinii la unele forme geometrice în care nu mai întrezărim astăzi nici conturul plastic, nici linia de forță biofizică a organului respectiv.

Cercetările de artă populară din ultimii ani au scos în evidență în mod indirect unele aspecte noi și particulare ale problemei motivului figurării mîinii. În cîteva din aceste cazuri mîna pare a se înfățișa detașată și singulară în unele forme teratomorfe, în malformațiuni și monstruozități. În realitate, aceste forme artistice sînt numai efectul unei iluzii optice, a unei greșeli de interpretare. Numărul degetelor crește sau scade în raport cu planul de ansamblu al mîinii. Stilizarea a impus cîteodată forme amplificate cu opt degete sau reduse cu două degete și un deget. Lungimea degetelor a devenit indiferentă, iar asimetria, pe linia de forță fiziologică, aproximativă și accidentală.

Înfățișările teratomorfe ale mîinii, redate destul de plastic în limbajul tehnic al creatorului de artă populară sînt, în fond, forme artistice noi, evoluate din resursele interne ale unor forme artistice vechi. Cînd artistul țăran numește direct mîna sau palma bazîndu-se pe sinmorfie, întrebuințează metafora pentru a califica nu numai motivele ci și elementele tematice constitutive ale unor motive. Mîinii pluridactilice sau pectiniforme i se spune uneori „pieptenele mîinii" sau simplu „pieptenele"; mîinii normale „grebla mîinii" sau „grebla"; mîinii tetradactilice sau tridactilice „furculița mîinii" sau „furculița"; mîinii didactilice „furca mîinii" sau „furca" și mîinii monodactilice „gheara mîinii" sau „gheara" (rar și „cîrcelul"). Toate aceste denumiri sinmorfice pentru creatorul de ornamentică populară exprimă o transpoziție tehnică a motivului de la formele antropomorfe, la forme fitomorfe sau mai ales skeomorfe; denumiri inventive și sugestive totodată, utilizate în industria casnică textilă a țesutului covoarelor, a pînzei cu alesături, a broderiilor de mînă în croitoria sătească și cojocărie (fig. 41) sau a încondeierii ouălor.

În ornamentele izolate sau compozițiile ornamentale textile, întîlnim mîna ca motiv decorativ central, secundar sau periferic, în cele mai variate forme de țesături. În înfățișarea ei obiectivă este întrebuințată mai ales izolat în „căpătîile oltenești" sau ca motiv subordonat „covoarele oltenești". Gh. Focșa descrie partea referitoare la căpătîile oltenești astfel :

„verigile late servesc de fond pentru motivul decorativ, palma sau mîna cu cinci degete, în negru şi verde deschis pe roşu închis şi vişiniu pe alb''[118].



41. Motiv decorativ pe şube — „Palma''

Cele mai obişnuite motive decorative ale mîinii reductive sînt cele în care remarcăm formele impuse de transpoziţie în produsele picturii ceramice şi în ţesăturile populare. Mîna octo sau heptadactilică se poate distinge, ce e drept uneori destul de greu, în încondeierile ouălor, în motivul fitomorf al unei frunze zgîrcite pe marginea ei, alese tocmai pentru acest defect să reprezinte imaginea în aparenţă malformată a mîinii. Mîna octo sau heptadactilică este o figurare pectiniformă (în formă de pieptene) care se confundă uneori și cu imaginea unei „greble". Mîna teradactilică este redată sub forma unei flori dezbobocite în poziție de cupă, cu petalele reprezentînd degetele adunate laolaltă. O întîlnim în această înfățișare în zugrăvelile policrome pe troițele oltenești. Aceleași flori dezbobocite, de astă dată geometrizate și tatuate cu cruci comisurale, se întrevăd și în cîmpul ornamental al unor covoare bucovinene. Mîna tridactilică este însă un motiv ornamental mult mai des întrebuințat. E frecventă în Oltenia în substitutul „foii de arțar" care o redă plastic. M. Miller-Verghi descrie „mîna milogului" sau „mîna copilului" astfel : „se găsește sub numele de foaie de arțar un fel de mînă cu trei degete, fără nici o nervură". Iar mîna monodactilică, fantezistă, numită uneori și „gheruța" se întîlnește mai rar asociată cu celelalte forme ornamentale. Uneori mîna monodactilică este substituită de un motiv complimentar fitomorf numit „cîrcelul". Atît „gheruța" cît și „cîrcelul" sînt termeni improprii rezultați din contaminarea motivului mîinii monodactilice cu motive zoomorfe și fitomorfe.

---

[118] Gh. Focşa, *op. cit.*, III (1956), nr. 1—2, fig. 46, p. 53.

Motivul revine mai des în transpozițiile skeomorfe, care de multe ori nu sînt altceva decît forme aparent geometrizate.

## VI. CONCLUZII FINALE

Din cele expuse am constatat că asemănările și deosebirile existente în modul de figurare ornamentală a mîinii la popoarele din regiunea carpato-balcanică constituie o problemă importantă a ornamenticei populare sud-est europene.

De la cercetarea asemănărilor și deosebirilor în modul de figurare ornamentală a mîinii la popoarele din regiunea noastră, am trecut la cercetarea formării și dezvoltării particularităților ornamentale locale ale motivului mîinii în perspectiva diferitelor perioade de viață social-culturală. Cu această ocazie am stabilit că figurarea mîinii este un ornament popular de străveche proveniență, ce poate fi interpretat prin conținutul lui istoric și forma lui artistică ca un izvor artistic de informație etnografică. Materialele expuse ne-au descoperit o parte din conținutul „istoric" al străvechiului motiv local al figurării mîinii și din formele artistice particulare ale acestei figurări. Descoperirile proprii fiecărei orînduiri social-economice în succesiunea lor istorică ne-au făcut să surprindem și să descriem astfel aspectele caracteristice ale creației artistice populare locale.

Materialul arheologic de pe teritoriul patriei noastre referitor la motivul figurării mîinii datează, cum am văzut, încă din paleolitic. O bună parte din el, provine din cîmpia Dunării, de pe versantele intra- și extra-carpatice, din podișul Transilvaniei și de pe țărmurile Mării Negre. În ansamblul lor, descoperirile arheologice ne fac să considerăm că motivul figurării mîinii s-a născut în unele forme primare și în regiunea noastră și cu timpul s-a dezvoltat înăuntrul acestei regiuni conform nevoilor culturale locale şi influenţelor şi contaminărilor culturale exercitate.

Materialul etnografic, lărgeşte şi completează constatarea făcută cu ajutorul materialului arheologic. În ansamblul lui, materialul etnografic romînesc scoate în evidenţă legătura organică care există între unele tipuri, forme şi variante de motive actuale şi unele tipuri, forme şi variante de motive ornamentale relevate de arheologia şi antichităţile romîneşti.

Uneori materialul etnografic mai vechi strecoară pînă în vremea noastră reminiscenţele unui conţinut istoric ancestral, care şi-a pierdut semnificaţia primară în condiţiile unei evoluţii permanente, însă care şi-a păstrat forma artistică pentru valoarea ei estetică. Deşi nu totdeauna conţinutul istoric al motivului ornamental al mîinii a putut fi sesizat în esenţa lui, totuşi unele materiale ne-au dus la interpretarea lui ca modest „izvor istoric'' cu ajutorul căruia s-au putut reconstitui în parte unele aspecte ale culturii locale. O dată aceste izvoare istorice de ordin ornamental descoperite, am trecut la periodizarea lor relativă, cu care ocazie am remarcat că formele artistice în particularităţile genurilor ornamentale, a simbolurilor şi a tehnicii execuţiei se leagă riguros şi se succedă între ele de la o perioadă istorică la alta şi că perioada în care se cristalizează ornamentica populară romînă, în liniile ei mari, este perioada etnogenezei romîne. Acest fapt concret ne face să susţinem că problema continuităţii elementului autohton pe teritoriul patriei noastre îşi găseşte o dovadă în plus şi prin aportul materialului procurat de studiul ornamenticii populare romîne.

Paralel cu motivul mîinilor reductive cu palmele deschise şi degetele lipite, întîlnim în arta populară romînă şi motivul mîinii cu degetele răsfirate. Mîinile reductive sînt în majoritatea cazurilor în poziţie ascendentă, foarte rar în poziţie laterală şi descendentă. Figurarea din perioada bronzului şi a fierului, pare a fi aceea a mîinilor în poziţie ascendentă. Formele în poziţie laterală descendentă sînt ceva mai noi. Acesta e cazul mîinilor în poziţie laterală (ca semn confesional în perioada feudală timpurie) şi a mîinilor în poziţie descendentă (ca semn al protecţiei de clasă socială în perioada organizării statale a voevodatelor romîne). Jocul mîinilor în picturile murale de ctitori ilustrează îndeosebi arta locală în feudalismul dezvoltat şi în descompunere.

Trecerea de la un mod de figurare a poziţiei mîinii de la poziţia ascendentă la acea descendentă se face deosebit de succesiunea de la un submod de figurare ornamentală la altul, de la copie la schematizare şi stilizare. Prima poziţie marchează o schimbare de conţinut istoric, pe cînd a doua numai un grad de exprimare artistică. Fiecare mod de figurare ornamentală, în fond, reprezintă o etapă de diferenţiere artistică care corespunde unei noi necesităţi culturale de exprimare a conţinutului istoric, uneori destul de bine definit, în care se pot observa, pe de-o parte, rămăşiţele suprastructurii vechi în luptă cu inovaţiile şi tendinţele de primenire artistică, şi pe de altă parte, apariţia unor motive noi, legate de suprastructura orînduirii sociale în plină dezvoltare dialectică.

În partea introductivă a studiului am demonstrat că motivul antropomorfic reductiv al mîinii a apărut înaintea erei noastre și a avut diferite semnificații istorice în transformările lui succesive. Prin el creatorul de artă de pe aceeași treaptă de viață social-economică a atribuit unei părți din figura umană, rosturi al căror conținut arhaic s-a pierdut cu timpul, rămînînd mai mult forma artistică a motivului și aceea cu o circulație relativ restrînsă. Descoperirile arheologice referitoare la figurarea mîinilor exornamentate pe piese de inventar funerar, de cult public sau de uz casnic, au scos în evidență pe lîngă conținutul primar și forma artistică esențială a acestui motiv. La rîndul lor, descoperirile etnografice referitoare la figurarea mîinii și studierea lor sistematică în ornamentica feudală romînă, au scos și ele în evidență alte aspecte particulare ale specificului culturii materiale locale. De aceea, istoricii culturii materiale și etnografii actuali urmăresc în vremea noastră, în produsele artei industriale casnice sau a meșteșugurilor artistice sătești, în motivele astăzi eliberate de un conținut istoric străvechi, urmele artistice ale figurării ornamentale a mîinii și în istoria acestui motiv încearcă să descifreze unul din aspectele particulare ale etnogenezei culturale a celor care le-au alcătuit.

## BIBLIOGRAFIE

Petre Alexandrescu și Victoria Eftimie, *Monumente trace de epocă arhaică în necropola tumulară de la Histria*, 1959, mss. Institutul de arheologie, București.

Apullum, vol. III, Alba-Iulia, 1949.

Aristote, *Opera Omnia* (*Traité des parties des animaux*), Paris, 1848.

A. D. Avdeev, *Происхождение театра*, Moscova, 1959.

V. I. Avdeev, *Istoria orientului antic*, trad. din limba rusă, București, 1951, 241 p. + LXXVI pl.

Fernand Bénoit, *L'héroïsation équestre*, Aix-en-Provence, 1958.

D. Berciu, *Arheologia preistorică în Oltenia*, Craiova, 1939, 249/251.

I. M. Bibikova și N. A. Kovaleciuc, *Sculptura în lemn a caselor țărănești din regiunea Volgăi superioare*, Moscova, 1954, 97/100 p.

E. E. Blomkwist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов*, Moscova, 1956. *Călăuza ateistului*, trad. din limba rusă, București, 1961.

G. Cantacuzino, *Trois sceaux thasiens inédits de Callatis, concernant le culte de Thasis-Dacia*, București, VII–VIII (1940), p. 283–291.

I. Aurel-Candrea, *Folklorul medical romîn comparat*, București, 1944, 478 p.

Emil Condurachi, *Monuments archéologiques de Roumanie*, Bucarest, 1960, 70 pl.

Franz Cumont, *Sabazios*, în Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1887, vol. S.

Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Quatrième éd. Paris, 1929, XVI + 340 p.

Franz Cumont, *Il sole vindice dei delitti et il simbolo delle mani alzate*, în *Memorie della Pontefica Accademia Romana di Archeologia*, Roma, 1923, tom. I, nr. 1, p. 65–89.

Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, 543 p. + il.

D. Comșa, *Din ornamentica romînă*. Sibiu, 1904,

B. Cserni, *Alsó fehér vármegye történelme*, Nagy-Enyed, 1901, p. 38, n. 145.

Ch. Daremberg et Ed. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877–1929, tom I, 1–2, II, 1–2, III, 1–2, IV, 1–2, V. D'après les textes et les monuments (Continué par Edmond Pottier et George Lafage).

Petre Diaconu, *Săpăturile de la Păcuiul lui Soare*, în „Materiale și cercetări arheologice", București, VI (1959), p. 653–666.

L. A. Dinteș, *Изображение зиаборца в русском народом житье*, în „Sovetskaia Etnografia”, IV (1948), 4, p. 36—53.

Gh. Focșa, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, București, II (1955), nr. 3—4, p. 81—105 ; III (1956), nr. 1—2, p. 27—56.

Jean Baptiste Frey, *„Corpus inscriptionum judaicarum”, recueil des inscriptions juives qui vont du III-ème siècle avant Jésus Christ au VII-ème siècle de notre ère*, vol. I, Europe, Citta del Vaticano, Roma-Paris, 1936 : CXLIV + 687 p + l.

I. O. Fratev, *Istoria universală*, trad. din limba rusă, vol. I, București, 1958, p. 754 + il.

N. D. Goberman, *Arta tapițeriei în R. S. S. Moldovenească*, în „Sovetskaia Etnografia”, 1953, nr. 3.

Félix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 448 + il.

Herodot, *Istoriile lui*. . . trad. din limba greacă, vol. IV, București, 1902, 306 p.

N. Iorga, *Negoțurile și meșteșugurile în trecutul romînesc*, București, 1906, 263 p.

*Istoria Romîniei*, București, vol. I (1960) ; vol. II (1963) ; vol. III (1964) ; vol. IV (1964).

Petre Ispirescu, *Legendele sau Basmele romînilor*, București, 1932 (297 p. II. 319 p.).

S. V. Ivanov, Народный орнамент как исторический источник (к методике изучения), în „Советская Этнография“, Moscova, 1958, nr. 2, p. 3—23.

C. N. Kornilov, A. A. Smirnov, B. M. Teplov, *Psihologie*, trad. din limba rusă, București, 1956, p. 500 + il.

T. Herseni, *Sociologie pastorală*, București, 1941.

T. Herseni, *Psihologie populară. Cîteva considerații preliminare*, în „Revista de psihologie”, VI, (1960), nr. 3, p. 27—48.

Hoffmann-Krayer, *Wörterbuch des Deutschen Aberglaubes*, vol. III, art. „Hand”, Berlin, 1930, p. 1373—1394.

K. I. Kornilov, *Psihologie*, trad. din limba rusă. București, 1950.

St. L. Kostov, *Amulete contra deochiului*, în „Izvestia”, vol. V, Sofia, 1921, p. 150.

M. O. Kosven, *Introducere în istoria culturii primitive*, trad. din limba rusă, București, 1957, 199 p.

Alex. Krappe, *La genèse des mythes*, Paris, 1938, 359 p. + il.

A. F. Losev, *Античная мифология в её историческом развитии*, Moscova, 1957.

M. Corovic-Lyubinovic, *Nécropoles et monuments funéraires*, în „Matériaux”, t. IX, Institut Archéologique, Beograd, 1953, p. 169—198.

Vasile Mîrza, *Originea și evoluția omului*, București, 1951, 56 p.

Karl Marx și Fr. Engels, *Opere alese*, vol. II și III, ed. II, București, 1955.

P. Masson-Oursel et Louise Morin, *Mythologie de l'Inde*, în Félix Gruiand, *Mythologie générale*, Paris, 1935.

M. I. Maximova, *Надгробие из Херсонеса*, în „Советская археология“, XIX (1954), p. 221—230.

V. Marcovin, *Наскольные изображения в предгорьях северо-восточного Догестана*, în „Советская археология”, Moscova, 1 (1958), p. 149.

Th. Mommsen, Otto Hirschfeld, Al. Demaszewski, *Corpus Inscriptionum Orientis et Illyrici atinarum*, Supplbd. Berolini, MCMII.

Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, studiu etnografic, București, 1890, 593 p.

M. Macrea, *Le culte de Sabazius en Dacie*, în „Dacia”, Nouvelle Serie, III (1959), p. 325—339.

Gustav Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Constantinopole, vol. I, 1912, XXII + 596 p. ; vol. II, 1914, 593 p. ; vol. III, 1914, XII + 660 p.

M. Miller-Verghi, *Izvoade strămoșești*, București, 1927, LV + 48 p. + 7 pl.

V. Mikov, *Gravures rupestres en Bulgarie*, în „Izvestia”, Bull. de l'Inst. Arch. Bulgaria, V (1928—1929), Sofia, 1929 p.

Gh. Montadon, *La civilisation Ainou et les cultures artistiques*, Paris, 1937, 272 p. + il.

L. R. Nougier, *Histoire universelle des explorateurs*, tom. I, Paris, 1955.

Olga Necrasov, *Strămoșii omului*, București, 1959, 40 p. + XVIII pl.

C. Nicolăescu-Plopșor, *Desenuri paleolitice în Oltenia*, în AO, V, 1926, p. 49—50.

C. Nicolăescu-Plopșor, *Cu privire la desenurile preistorice din peșterile Gorjului*, AO, V, 1926, p. 131—134 (cu reproducerea scrisorii abatelui Breuil și a Dr. Savropol).

C. Nicolăescu-Plopșor, *Travaux sur les peintures rupestres d'Olténie*, extrait des „Arhivele Olteniei”, an. VI, nr. 35, Craiova, 1928, p. 37—48.

C. Nicolăescu-Plopșor, *Un desen paleolitic în Oltenia*, AO, VIII, 1928, p. 25 și în Cercul științific craiovean. *Mem. Muz. Reg. al Olteniei*, I (1929), *Memoriul III—IV*.

C. Nicolăescu-Plopşor, *Desenele rupestre de la Polovraci-Gorj*, în *Mem. Muz. Reg. al Olteniei*, Craiova, I (1929), p. 6—8.

C. Nicolăescu-Plopşor, *L'art rupestre Carpatho-balkanique*, Paris, 1931, 8 p.+il., XV Congrès International d'anthropologie et d'archéologie préhistorique, IV. Session Internationale d'Anthropologie. Portugal, 21—30 sept. 1930. Extrait.

Louis-René Nougier, Jean Beanjeu, Michel Mollat, *Histoire universelle des exploitations. De la préhistoire à la fin du moyen-âge*, tom. I, Paris, 1955, 416 p.

Alex. Odobescu, *Istoria arheologiei*, Bucureşti, 1877, 763 p. + il.

Gh. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, Bucureşti, 1937, 87 p. + CLXV pl.

E. Peteva, *Figuri de animale şi omeneşti în ornamentica textilă*, „Izvestia", vol. VIII-IX, Sofia, 1929.

Caius Plinius Secundus, *Historia mundi* (ed. M. E. Littné), Paris, 1955, vol. I, 253, vol. II, 230 p.

D. M. Pippidi, *În jurul stelei lui Asclepides din Tomis*, în „Revista Clasică", tom. VI—VII, Bucureşti,1935.

*Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1958, 512 p.

Giacomo Prampolini, *La mitologia nelle vita degli uomini*, Milano, 1937, vol. I, XI + 443 p. + il. + pl. + h.

Karl Robert, *Die Antikensarcophagen-relief*, Berlin, 1890, vol. I pînă în 1935, 4 vol.

Dinu Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, I, în „Miscellanea", Bucureşti, 1935, p. 63—75.

I. I. Rusu, *Aesculapius — Contribuţie la preistoria medicinei*, în „Istoria medicinei", Bucureşti, 1957, p. 9—24.

T. Sauciuc-Săveanu, *Semnificaţia mîinilor ridicate din reliefurile greco-romane*, în „Analele Dobrogei", 1934.

G. Schwantes, *Die Vorgeschichte Schleswig-Holstein* (Stein und Bronzezeit) ; Neumunster, 1939, IV + 589 p.

I. Sobolev, *Русский орнамент*, Moscova, 1948, 172 + 6 pl.

A. P. Stoilov, *Мария съ отъбчени рдце*, în „Известия на народния етнографски Музей въ София, VIII—IX", Sofia, 1929.

Paul Stahl, *La dendrologie dans le folklore et l'art rustique du XIX-ème siècle en Roumanie*, în *Archivio Internazionale e preistoria*, Torino, 1959, vol. II, p. 43—69.

Gr. Tocilescu, *Monumente epigrafice şi sculpturali ale Muzeului naţional de antichităţi*, Bucureşti, Partea I—II, 1902—1908, 648 p. + 4 pl.

C. A. Tokarev, *Религиозные верования восточно-славянских народов XIX, начала XX века*, Moscova, Leningrad, 1957, 164 p.

D. Tudor, *I cavalieri danubiani*, în *Ephemeris dacoromana*, VII, Roma, 1937.

Al. Tzigara-Samurcaş ,*Les survivances préhistoriques dans l'art du paysan roumain*, Bucureşti, 1937, p. 15.

N. Vaschide, *Essai sur la psychologie de la main*, Paris, 1909, VI + 504 p.

Emil Vîrtosu, *Punerea mîinii în diplomatica romînă şi bulgară*, Bucureşti, 1964, mss.

I. Voinescu, *Monumente de artă ţărănească în Romînia*, Bucureşti, f.a., 12 p. + 111 pl.

Emilia R. Wagner şi I. Duncan, I. Wagner, *La civilizacion chacosantianguena*, tom. I, Buenos-Aires, 1934.

Karl Theodor Weigel, *Beiträge zur Sinbildvorschung*, Berlin, 1948, 140—142 p. + pl.

W. Williamson, *Malaesia*, în „Narodî mira vî nravah i obîčach", Petrograd, 1916, 560 p.

Vlad Zirra, *Raportul preliminar al săpăturilor din comuna Militari, punctul Boju, regiunea București*, 1959, în mss (Muzeul de Istorie al Oraşului Bucureşti).

Vlad Zirra, *Cultura monumentelor cu ocru din regiunile extracarpatice ale R.P.R.*, în mss, 1958.

# CÎNTECUL NOU LA LOCURI DE MUNCĂ

## Fişă de observare directă

ALEXANDRU I. AMZULESCU

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

20—IV—1964

Cîntecul popular cu conţinut nou, revoluţionar, creaţie folclorică a zilelor noastre, a izvorît spontan din condiţiile schimbate de viaţă social-economică, dintr-o concepţie evoluată despre lume, a maselor populare. Primele semne şi mărturii mai bine conturate, sesizate de culegători, s-au ivit în jurul anului 1950. Treptat după aceea s-a înmulţit numărul culegerilor, dovedind că fenomenul a căpătat o mare amploare şi s-a extins în toate regiunile ţării. Dezvoltarea continuă a mişcării artistice de amatori a adus o contribuţie însemnată la răspîndirea şi înrădăcinarea temeinică a cîntecului nou în circulaţia folclorică. Microfonul şi ecranul televiziunii, lărgirea neîncetată a reţelei de radioficare a satelor — ca forme culturale moderne de manifestare a oralităţii — au contribuit de asemenea mult la activarea circulaţiei şi stimularea creaţiei noi. Spontaneitatea apariţiei şi răspîndirii orale conferă astăzi creaţiei populare noi un caracter profund *de masă*, de natură a întări semnificaţia adîncă şi autenticitatea folclorică a acestui fenomen specific zilelor noastre.

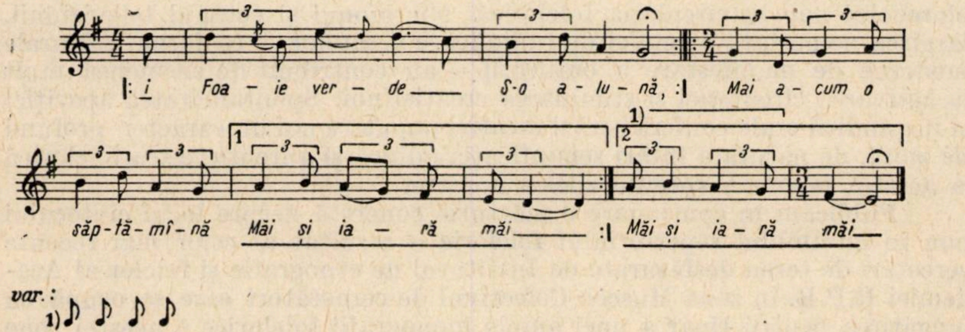
Publicăm în continuare o mărturie concretă despre locul cîntecului nou în ansamblul repertoriului folcloric — rezultat al celor mai recente cercetări de teren desfăşurate de Institutul de etnografie şi folclor al Academiei R.P.R. în zona Muscel. Colectivul de cercetători care se ocupă cu pregătirea pentru tipar a unei ample monografii folclorice a acestei zone şi-a propus să întreprindă în primăvara anului 1963 o ultimă cercetare de teren pentru urmărirea prilejurilor de manifestări folclorice la locuri de muncă (la plantaţii de pădure şi la munci agricole). În echipa de cercetare au participat : *Alexandru Amzulescu*, *Paula Carp*, *Adrian Vicol* — cercetători şi *Mihai Pîrvănescu* — inginer de sunet. Rezultatele cercetării s-au consemnat în alcătuirea unor *fişe de observare directă*, dintre care publicăm pe cea realizată la 25. V. 1963 între orele 10—12,30′ [C.I.E.F.,

i. 25655], în preajma unui grup de femei la lucru, în cadrul gospodăriei agricole colective din Boteni. „Observarea” directă s-a făcut cu toată grija pentru discreția cercetătorului, care trebuie să tulbure cît mai puțin evoluția firească, spontană, a „prilejului” angajat în observare.

Observarea s-a desfășurat asupra echipei I din brigada a IV-a de colectiviști, alcătuită din : *Felicia Dică* (25 ani), *Maria Vizitiu* (17 ani), *Iulia Zărnescu* (22 ani), *Lucia Țoțea* (30 ani), *Maria Șerbănoiu* (27 ani), *Viorica Arsene* (30 ani), *Floarea Arsene* (50 ani), *Vasilica Șerbănoiu* (45 ani), *Stela Ucrainschi* (50 ani), *Ion Cantea* (55 ani) ; șef de echipă, *Aurelian Iorgulescu* (30 ani). (În cursul desfășurării lucrului au cîntat numai primele cinci femei.)

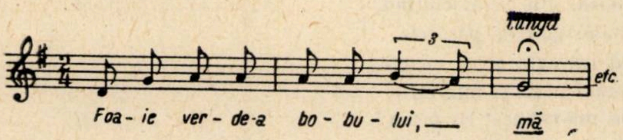
Echipa se afla la sapă (prașila I porumb), în lunca Argeșelului, la punctul „peste Rîu”, în vecinătatea casei Bîrzotescu. (În ajun, la 24. V. 1963 către orele 16,30, la sosirea noastră, echipa lucra în holdă cîntînd. Am ascultat neobservați, din pridvorul casei, cîntecul și am hotărît ca a doua zi, la 25. V. să începem de dimineață observarea directă.)

Era o dimineață însorită. La sosirea noastră (către ora 8,30) echipa stătea în repaus, de vorbă, înainte de a relua lucrul. Șeful echipei repara gardul holdei din partea de vale, în marginea drumului de lîngă pîrîul ce șerpuiește pe șanț. Ne-am apropiat de holdă fără a intra în vorbă cu echipa, plasîndu-ne în livada vecină, sub pomi. Pauza de lucru a durat pînă după ora 10, cîteva femei din echipă fiind plecate la casele lor din apropiere, pentru treburi gospodărești. Desfășurarea fișei de observare propriu-zise a început la ora 10,07, o dată cu începutul primului cîntec : 10,07′ — 09′ : În repaus, lîngă gardul din partea de sud, către mijlocul holdei, cîntă :


|: i Foa - ie ver - de Ș-o a - lu - nă, :| Mai a - cum o
săp - tă - mî - nă Măi și ia - ră măi :| Măi și ia - ră măi
1
2
1)
var.:
1)

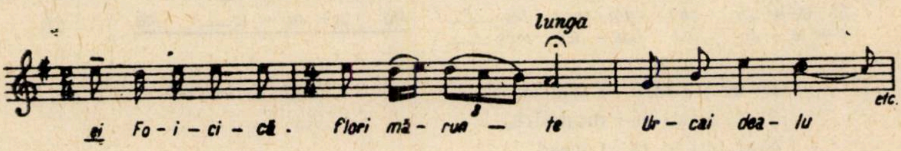
1 /: i Foaie verde ș-o alună, :/
/: Mai acum o săptămînă *măi și iară măi* :/
2 /: Intrai, pădure, în tine, :/
/: Unde cîntă cucul bine. „ „ „ „ :/
3 /: Cîntă cucu și mierlița, :/
/: Să mă-ntîlnes’ cu neicuța. „ „ „ „ :
4 $t_2$ /: Io cu neica mă-ntîlnii „ :/
/: Și de dragoste-i vorbii ! „ „ „ „ :/

10,09′ — 12′ : Pauză de cîntec.
10,12′ — 15′ : Cîntecul :



1 Foaie verde-a bobului, *mă*
/ : N-am putere să mă sui, :/ *măi-mă*$_2$
2 // : / : Să dau drumul dorului :/ ,,$_1$
Pe apa Siretului ! ,, ,, ://
3 / : Fir-ai tu să fii de dor, :/ ,,
Şi cu tine, puişor, ,, ,,
4 / : M-ai învăţat la iubit :/ ,,
Ş-acuma m-ai părăsit. ,, ,,
5 / : Nici mie nu-m' pare rău, :/ ,,
Găsesc altu-n locu tău, ,, ,,
6 / : Mai frumos, şi mai înalt, * :/ ,,
Mai dulce la sărutat ; ,, ,,
7 / : Mai frumos, şi mai de viţă, :/
Nu ca tine, -o rămăşiţă ; ,, ,,
Mai frumos, şi mai de viţă,
Şi mai dulce la guriţă ; ,, ,,
8 *îi* Mai frumos, şi mai înalt, ,,
*i* Mai frumos, şi mai ceva,
Nu ca tine, -o haimana ! ,, ,,

10,15′ — 18′ : După o scurtă oprire, încep cîntecul :



1 *ei* Foicică flori mărunte,
Urcai dealu, sus, la munte,
Urcai dealu, -ncetinel,
,,$_2$/ : Sus, la munte, la muscel, :/ *mă*$_1$
/ : Unde-i neica ciobănel :/ ,,
Şi mi-e tare dor de el ! ,,

---

* De aci începe înregistrarea documentară pe bandă de mg. (C.I.E.F., mg. 2525 II e + 2526).

2 $i_1$/ : Mul' mi-e dor, și mul' mi-e sete
$ai_1$ Să văd frunza-n codru, verde, :/
$i_1$/ : S-aud codru vîjiind, „ 2
Neica, din caval cîntînd, „ :/
„/ : S-aud glas de păsărele,
Să mă-ngîn și eu cu ele ; :/
3 / : S-aud cucu și mierla, „
$și_1$ Să mă-ntîlnes' cu neica ! „ :/
4 $i_1$/ : Du-te, dor, și uocolește,
Și pe neica mi-l găsește ! :/

În încheiere, dau chiot, fluieră și intră în holdă spre capătul de jos.

10,19′ : O femeie fredonează :

Cîntă cucu și mierla *mă*
Să mă-ntîlnesc' cu neica ! „

O alta :

Trandafir moldovenesc,
Te-aș iubi, dar nu-ndrăznesc ! „

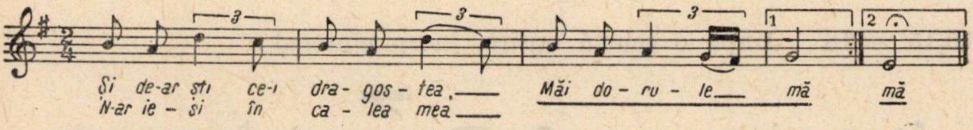
Se aude fluierînd. Încep săpatul, înaintînd în șir oblic spre capătul din deal al holdei.

10,35′ : Două dintre fetele cîntărețe au încheiat rîndul și se întorc spre capul din jos al holdei.

10,37′ : Una dintre ele fluieră melodia „*Mă sculai de mult să ar*". Se ceartă cu cele mai vîrstnice că nu au săpat bine.

10,40′ : Cele două fete, luînd un rînd nou fredonează ușor :

……………………………………


3
3
3
1
2
Și de-ar ști ce-i dra- gos - tea, Măi do - ru - le mă mă
N-ar ie - și în ca - lea mea

1 De-ar ști doru ce știu eu, *măi dorule mă*
Și de-ar ști ce-i dragostea, „ „ „
N-ar ieși în calea mea ! „ „ „
2 . . . — Fetițo, nu te-ntrista, „ „ „
Că io sîn' dragostea ta. . . „ „ „

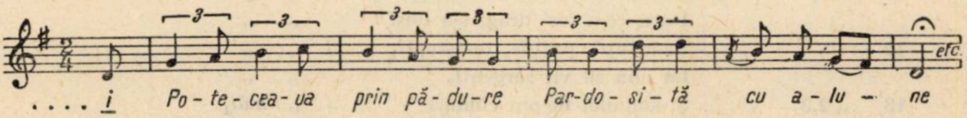
Continuă încă o strofă, confuz.

10,42′ : Pauză de cîntec. S-au adunat acum patru săpătoare în partea de jos a holdei.

10,46′ : Au ajuns din nou cu toți în partea de jos a holdei. Discută și glumesc despre calitatea lucrului, în legătură cu cîntecul și cu munca.

11,01′ : Încep să fluiere melodia „*De sub deal răsare luna*".

11,08′ — 10′ : Cîntă (începutul textului confuz) apoi :

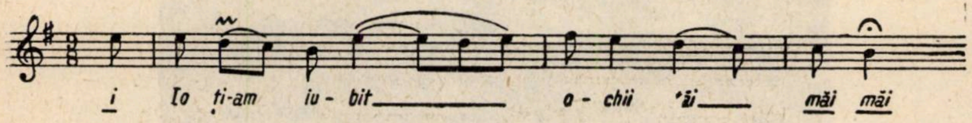

3
etc.
. . . . i Po - te - cea - ua prin pă - du - re Par - do - si - tă cu a - lu — ne

1 . . . *i* Poteceaua prin pădure
Pardosită cu alune,

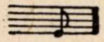
2 $i_1$/ : Cu alune mărunţele,
Murgu să calce pe ele, :/
/ : ,, Să le spargă-n trei caiele,
S-auză mîndrele mele ; :/
3 / : S-audă bună şi rea,
S-audă şi mîndra mea, *mă* :/
/ : ,, Care m-am iubi' cu ea
Din copilăria mea ! ,, :/

După o scurtă oprire încep cîntecul :

11,10′ — 14′ :

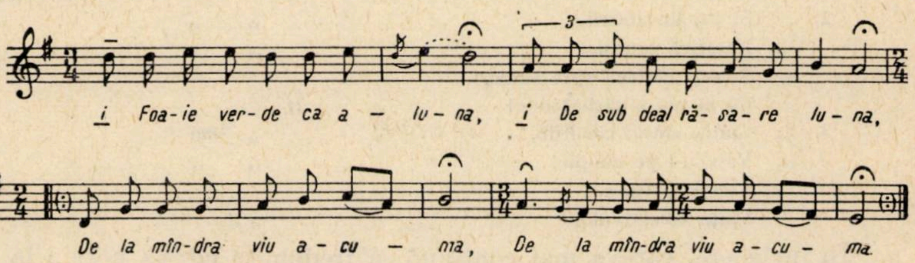


var.: 1



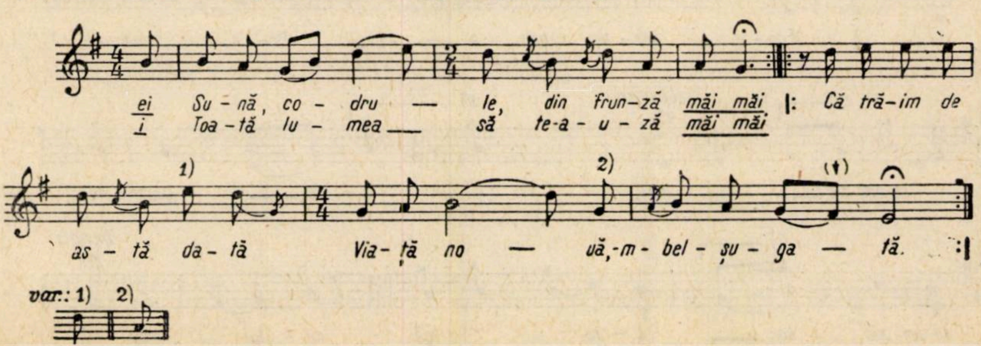
1 $i_1$ / : Io ţi-am iubit ochii tăi :/ *măi-măi*$_1$
De cînd erau mititei, ,, ,,
2 / : ,, Mititei şi drăgălaşi, / ,, ,,
Şi-acum pleci milităraşi ,, ,,
3 ,, 1 / :. Dar pe mine cui mă laşi ? . :/ ,, 1,3
4 / : ,, — Te las, mîndruţo, cu bine, :/ ,, *mă*$_1$
Că te las în sat la tine, ,, ,,
5 / : ,, Şi-or mai fi voinici ca mine, :/ ,, *măi*$_1$
Să te iub*i*ască pe tine ! ,, ,,
6 ,, 1 / : — Fie voinicii ca iarba, :/ ,, ,,
Dacă nu eşti tu, degeaba ; ,, ,,
7 ,, 1 / : Fie voinci cĭ' de mulţi, :/ ,, ,,
Dacă nu e cin' s-a dusĭ ; ,, *mă*
8 / : ,, Dacă nu e, cin' să fie, :/ ,, *măi*$_1$
Puişor, să mă mîngĭie ; ,, ,,
9 / : ,, Dacă nu e, cine-a fostĭ$_1$, :/ ,, *mă*$_1$
Puişoru meu frumosĭ ; ,, ,,
10 / : *ĭi* Fie voinicii ca brəzii, :/ ,, ,,
Mie nu-m' trebuie alţii ; ,, ,,
11 *ai*$_1$ / : Să treacă de brazi în susĭ$_1$, :/ ,, ,,
Dacă ce-a fos' drag, s-a dusĭ ! ,, ,,
12 / : *i* Te-aştep', puiule, te-aşteptĭ$_1$ :/ ,, ,,
La anu să vii sărgentĭ, ,, ,,
13 ,, 2,3 // : / : Şi-amîndoi ne-om cununa :/ ,, *măi*$_1$
Cîte zile vom avea, ,, ,, ://
14 *ĭi*$_1$ *ăi*$_2$ / : Şi-om trăi o lună-doo, :/ ,, ,,
Şi ne-om face casă nouă ! ,, ,,

În încheierea cîntecului, dau chiot. I. Cantea, singurul bărbat din echipă, le îngînă exclamînd : — Ha, ha, ha, ha ! ...
11,14′ — 16′ : Pauză de cîntec, apoi :
11,16′ — 18′ :


i Foa-ie ver-de ca a — lu-na, i De sub deal ră-sa-re lu-na,
De la mîn-dra viu a-cu — ma, De la mîn-dra viu a-cu — ma.

1 i Foaie verde ca aluna,
,, De sub deal răsare luna,
/: De la mîndra viu acuma ! :/
2 îi Şi de-ar şti nevasta mea
i De unde viu acuma,
/: Uşea nu mi-ar dăscuia, mă$_2$
Nij-guriţă nu mi-ar da ! ,, :/
3 ,, Dar am nevasta cam drăguţă,
Intru-n casă, mă dăsculţă,
/: Şi-m' dezbracă hainele,
Şi-m' blesteamă mîndrele. :/ ,,$_2$
4 ,, — Fă nevastă, fă femeie,
Ce-ai tu cu mîndrele mele ?
/: Ele n-au nimic cu tine,
Ele mă iubies' pe mine ! :/
5 Io cu mîndra stau un ceas, ,,
Dar cu tine trag necaz ; ,,
/: Io cu mîndra stau o noapte,
Dar cu tine, pîn' la moarte ! :/

În încheiere, o fată fluieră cîteva note din melodia „*Pe drumul Banatului*".
11,18′ — 21′ : După o scurtă oprire, reîncep :

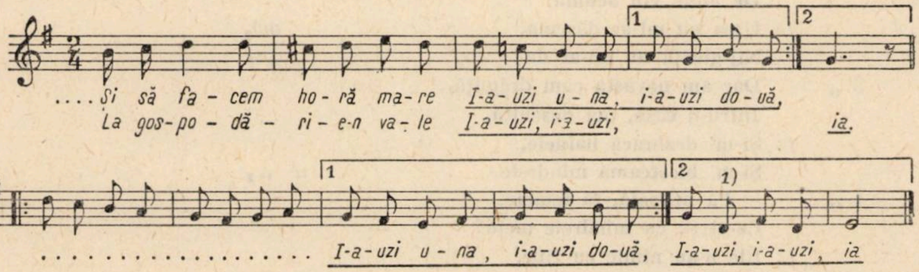

ei Su-nă, co — dru — le, din frun-ză măi măi |: Că tră-im de
i Toa-tă lu — mea — să te-a-u-ză măi măi
1) 2) (↑)
as — tă da-tă Via-ţă no — uă,-m-bel-şu-ga — tă. :|
var.: 1) 2)

1 *ei* Sună, codrule, din frunză, *măi-măi*
*i* Toată lumea să te auză „ „
/: Că trăim de astă dată
Viaţă nouă-, -mbelşugată ! :/
2 Şi tu, lie-ciocîrlie, „ „
„ Păsărică cenuşie, „ „
/: Suie-ţi cîntecu spre soare,
Că la noi e sărbătoare ! :/
3 /:„ Cîntă, cîntă, ciocîrlie, „ *-mă* :/
„ Veselia-i pe cîmpie, „ „
/:„ Veselia satului,
Viaţa colectivului ! „ :/

În încheiere, careva mai continuă să fredoneze cîteva note : la — la — la ...

11,21′ : În discuţia discretă ce are loc, o femeie mai vîrstnică le sugerează : — Mai zicea că „Nu ma' e pogoane multe" ! ...

11,22′ : Se fredonează (o strofă confuz) apoi :

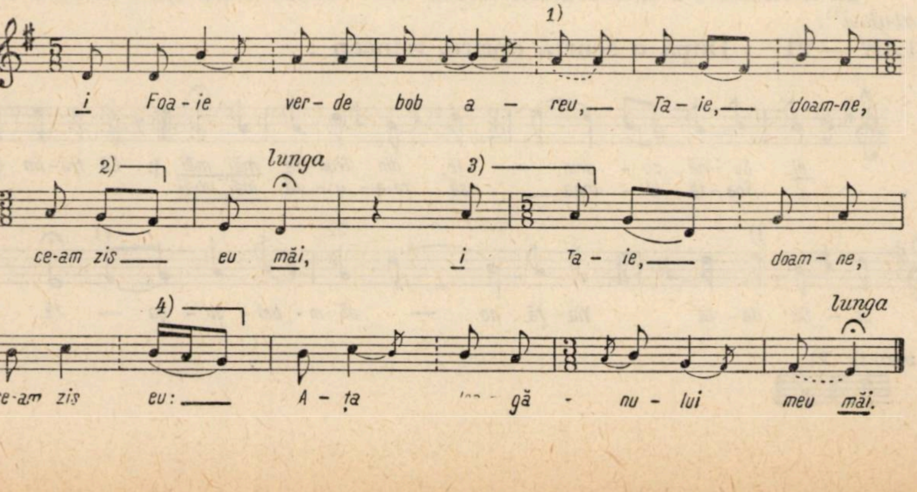


1
2
....Şi să fa - cem ho - ră ma - re I - a - uzi u - na, i - a - uzi do - uă,
La gos - po - dă - ri - e-n va - le I - a - uzi, i - a - uzi, ia.
1
2
1)
.................. I - a - uzi u - na, i - a - uzi do - uă, I - a - uzi, i - a - uzi, ia

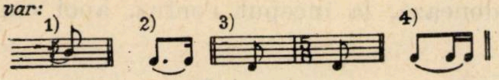
2 ..../: *ai* Şi să facem horă mare La gospodărie-n vale,
*I-auzi una, i-auzi doo, I-auzi, i-auzi, ia !* :/

Scurtă pauză de cîntec, apoi :

11,24′ — 26′ :

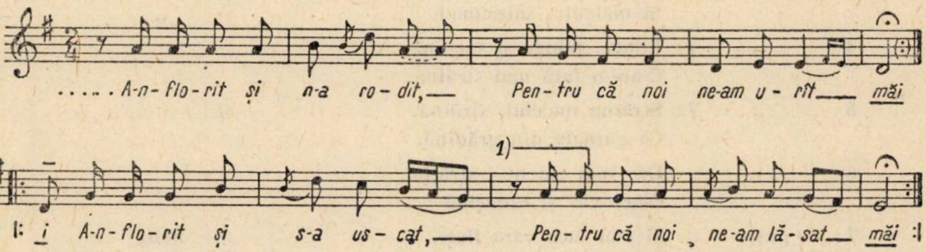


1)
i Foa - ie ver - de bob a - reu, — Ta - ie, — doam - ne,
2)
lunga
3)
ce-am zis — eu măi, i Ta - ie, — doam - ne,
4)
lunga
ce-am zis eu: — A - ta - gă - nu - lui meu măi.

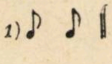


1 i Foaie verde bob areu,
" $_2$ /: Taie, doamne, ce-am zis eu:
Ața leagănului meu! măi :/
2 /: " C-am avut o ață scurtă
Ș-o viață nepetrecută; :/
3 /: " Și$_2$ — Am avut ața subțire,
N-am avu' noro' pe lume! :/
4 /: " Și-am trecu' pe lîng-o baltă,
Mi-a scăpa' norocu-n apă; :/
5 ti$_2$ /: Nu știu, boii l-a băut,
Sau io noro' n-am avut? mă :/
6 /: L-a băut un bou bălan,
Io, noroc să nu mai am! " :/
7 ai$_1$ /: — Ionele, la nunta ta
În doliu m-oi îmbrăca " :/
8 /: i Și-oi veni la mînăstire,
Și te-oi belstema pe tine! :/

11,26' : Fredonează, la început confuz, apoi cîntă:

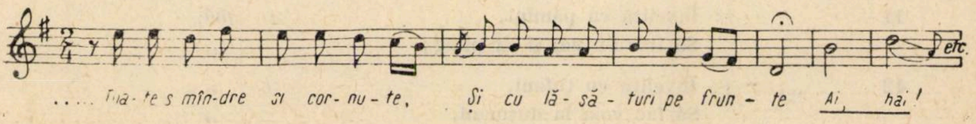

. . . . . A-n- flo - rit și n-a ro - dit, —
Pen - tru că noi ne-am u - rît — măi
1)
|: i A-n - flo - rit și s-a us - cat, —
Pen - tru că noi ne-am lă - sat — măi :|

var.:



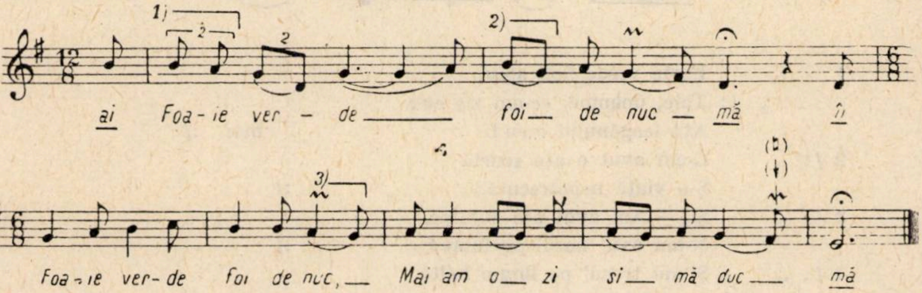
1 . . . A-nflorit
și n-a rodit,
Pentru că noi ne-am urît; măi
i A-nflori' și s-a uscat,
Pentru că noi ne-am lăsat! "

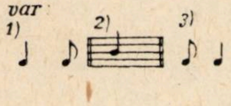
11,27' : Fredonează un scurt fragment din cîntecul „*Pe drumul Banatului*":


. . . . . Toa - te s mîn-dre și cor - nu - te,
Și cu lă - să - turi pe frun - te
Ai, hai!
etc.

. . . Toate-s mîndre și cornute,
ai-hai$_2$ /: Și cu lăsături pe frunte! :/

11,28′ — 32′ : Fredonează, la început confuz, apoi cîntă :


1)
2
2
2)
3)
ai Foa-ie ver - de foi de nuc mă î
Foa-ie ver-de foi de nuc, Mai am o zi și mă duc mă

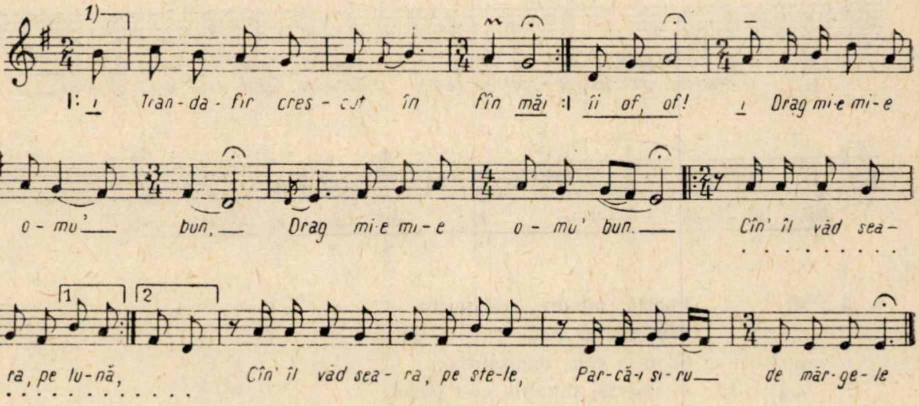


| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | $ai_1$ $ti_2$ | /: Foaie verde foi de nuc, :/ | $mă_1$ |
| | | Mai am o zi și mă duc; | „ |
| 2 | „ $t_2$ | /: Eu mă duc, codru rămîne, :/ | |
| | | Plînge frunza după mine; | |
| 3 | /: i | Plînge frunza și iarba, :/ | „ |
| | | Și măicuțε, sărmana! | „ |
| 4 | „ 1 | /: Plînge, plînge și suspină, :/ | |
| | | C-are-o fată mai străină. | |
| 5 | „ | /: Străina ma'chii, străină, :/ | |
| | | Ca garoafa din grădină, | |
| 6 | /: „ | Dar nici aia nu-i străină, :/ | |
| | | C-are vîr' și rădăcină | |
| 7 | /: „ | Și mai face vara flori, :/ | $măi_1$ |
| | | Și-are dăstule surori! | mă |
| 8 | $i_1ăi_2$ | /: — Pune, maică, perna-n pat, :/ | „ 1 |
| | | Dă strein m-am săturat, | măi |
| 9 | /: i | Că streinu-i ca și chinu, :/ | |
| | | Și-i amar ca și pelinu! | |
| 10 | /: „ | Dă străin ce sun' pe lume, :/ | |
| | | Mi-aș face-o casă-n pădure, | |
| 11 | | /: Învelită cu pămînt, :/ | $mă_1$ |
| | | Să intru-n ea, și să plîng; | „ |
| 12 | „ 1 | /: Învelită cu tufani, :/ | „ 1 |
| | | Să fac voia la dușmani, | „ |
| 13 | //: „ | /: La dușmani și la dușmance, :/ | |
| | | Care nu mă lasă-n pace! :// | |

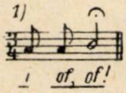
(La reluarea ultimei strofe, repetă pe partea a II-a a melodiei.) În încheiere dau chiot, apoi vorbesc, glumesc.

11,32′ — 34′ : Pauză de cîntec.

11,34′ — 36′ :

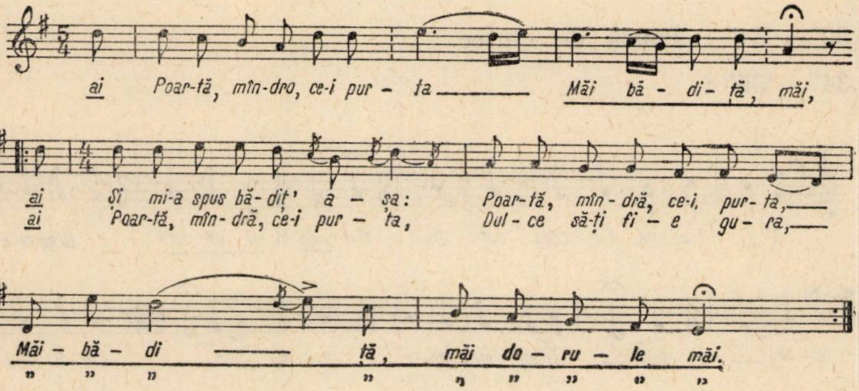

1)
Tran-da-fir cres-cut în fîn măi
îi of, of!
i Drag mi-e mi-e
o-mu' bun, Drag mi-e mi-e o-mu' bun.
Cîn' îl văd sea-ra, pe lu-nă,
Cîn' îl văd sea-ra, pe ste-le,
Par-că-i şi-ru de măr-ge-le
1
2

var :



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | i | Trandafir crescut în fîn, | | măi |
| | ti-of-of ,, | Dra' mi-e mie omu bun, | | ,, |
| | i of-of | Dra' mi-e mie omu bun ! | | ,, |
| | | Cîn' îl văd seara, pe lună, | | |
| | | Parcă-i floarea din grădină ; | | |
| | | Cîn' îl văd seara, pe stele, | | |
| | | Parcă-i şiru de mărgele ! | | |
| 2 | /: ,, | Trandafir crescut în iarbă, | :/ | |
| | ti of-of ,, | Drag mi-este omu de treabă, | | |
| | o- ,, | Drag mi-este omu de treabă ! | | |
| | ăi$_1$ /: | Cîn' vorbeşte, | | |
| | | se-nroşeşte, | | |
| | | Buzele le rumeneşte. | | |
| 3 | /: i of- ,, i | Drag mi-a fost, floare, de tine | :/ | |
| | ,, ,, ,, ,, | Şi de neic-al meu, cînd vine, | | |
| | o- ,, | Şi de neic-al meu, cînd vine ! | | |
| | /: ti | C-avea păru sprîncenat | | ,, |
| | | Şi dulce la sărutat ! | :/ | ,,$_1$ |

11,36′ — 38′ : După o scurtă oprire în care se vorbește, încep confuz :


ai Poar-tă, mîn-dro, ce-i pur — ta Măi bă - di- ță, măi,
ai Și mi-a spus bă-diț' a — șa : Poar-tă, mîn-dră, ce-i, pur- ta,
ai Poar-tă, mîn-dră, ce-i pur — ta, Dul - ce să-ți fi — e gu - ra,
Măi — bă — di tă, măi do — ru — le măi.
„ „ „ „ „ „ „ „ „

1 *ai* Poartă, mîndro, ce-i purta,
*Măi bădiță măi,*
„ Și mi-a spus bădița-așa :
„ 2 /: — Poartă, mîndro, ce-i purta, :/
*Măi bădiță, măi dorule măi*$_1$
Dulce să-ți fie gura ! *Rf.* II

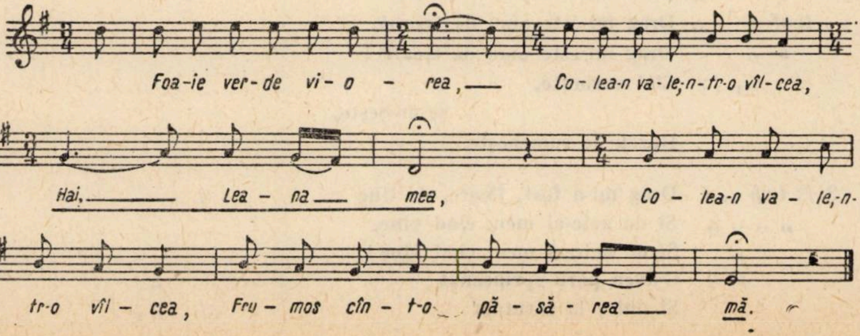
2 /: „ — Io port cămașă de in, „ I :/
/: „ Io port cămașă de in
Și mi-e gura trandafir ; „ II :/

3 //: /: „ Io port cămașă de tort :/ „ I$_1$
Și mi-e dulce graiu tot ! „ II :/ : //

Continuă să fredoneze ușor încă o strofă, la care nu se deslușesc decît refrenele.

11,38′ — 39′ : Pauză de cîntec.

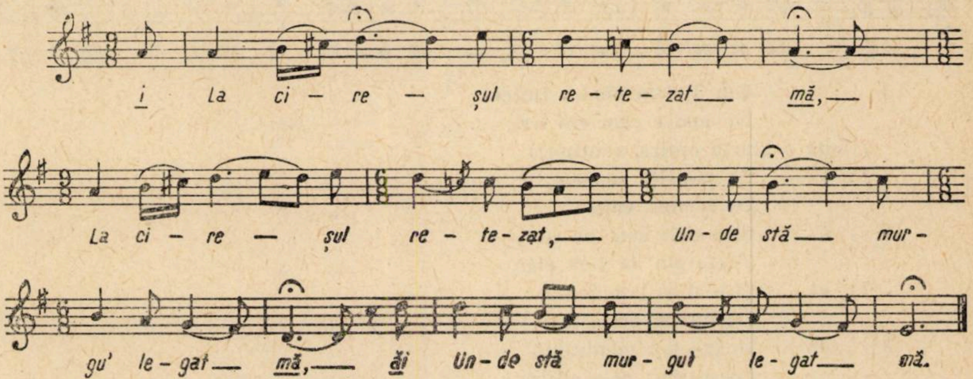
11,39′ — 40′ :


Foa-ie ver-de vi- o - rea, Co - lea-n va - le;-n-tr-o vîl-cea,
Hai, Lea — na mea, Co — lea-n va — le;-n-
tr-o vîl — cea, Fru — mos cîn — t-o pă - să - rea mă.

1 Foaie verde viorea,
$i_2$ /: Colea-n vale, -ntr-o vîlcea, *hai Ieana* $mea_1$
Frumos cînt-o păsărea ! *mă* :/
2 $ai_1$ /: — Taci, pasăre, nu cînta
Că şi io te-oi blestema : :/ ,, ,, ,, $mă_2$
3 Cînd o fi puii să-i scoţi,
Să-i mănînce corbii, toţi, ,, ,, ,,
Şi pe tine, lîngă pui,
Să nu mai cînţi nimănui ! ,,

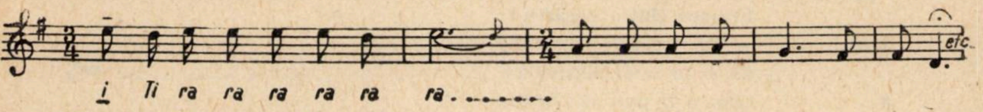
11,40′ : Fluieră un scurt fragment din melodia „*Pe drumul Banatului*".

11,41′ — 44′ :

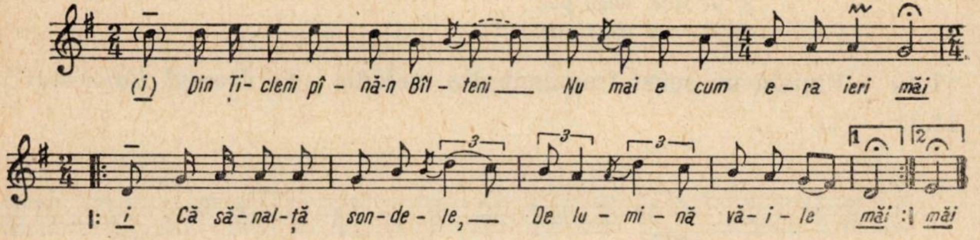

i La ci – re – şul re – te – zat mă,
La ci – re – şul re – te – zat, Un – de stă mur –
gu' le – gat mă, ăi Un – de stă mur – gul le – gat mă.

1 /: *i* La cireşul retezat, :/ $mă_1$
$ăi_2$ /: Unde stă murgu legat, ,, :/
2 /: Nu-nceată din nechiezat, :/ ,,
$i_2$ /: Tot ca mine, din oftat ! ,, :/
3 /: ,, — Taci, mîndro, nu mai ofta, :/ ,,
Că te-o lua neica, te-o lua ,,
*îi* Dupe ce s-o libera ! ,,
4 /: *î* — Ia-mă, neică, şi pe mine :/
$i_2$ /: Să fac armata cu tine ! :/
5 /: *îi* — Draga neichii, io te-aş lua :/ ,,
Dar armata este grea, ,,
*i* Nu e ca şi dragostea ! ,,
6 /: *ai* — Retează-ţi, Ionele, păru :/
,,$_2$ /: Că mi-ai seca' sufleţelu ! :/
7 /: *i* — Să-m' sece şi inimioara, :/
,, $_2$ Păru nu-l tai toată vara ; :/
8 /: ,, Păru, eu cîn' l-oi tăia, :/ ,,
,,$_2$ /: Şapte doctori m-or costa : ,, :/
9 /: ,, Doi la cap, doi la picioare, :/
,,$_2$ Trei mă-ntreabă ce mă doare ! :/

11,45′—47′ : După încheierea cîntecului precedent, careva fredonează două versuri (primul, din melodia „*Colea-n vale, -ntr-o vîlcea*”, al doilea nedesluşit):


i Ti ra ra ra ra ra ra........
etc.

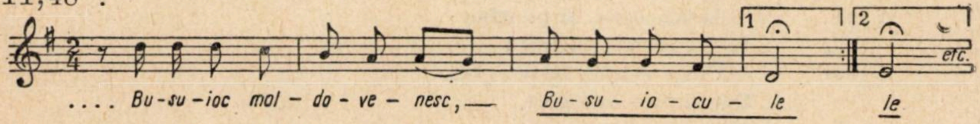
apoi începe discret cîntecul :


(i) Din Ţi- cleni pî - nă-n Bîl - teni___ Nu mai e cum e - ra ieri măi
|: i Că să - nal - ţă son - de - le,___ De lu - mi - nă vă - i - le măi :| măi

1 Din Ţicleni pînă-n Bîlteni
Nu mai e cum era ieri, ... măi
(După o scurtă oprire, continuă)
/: i Că să-nalţă sondele,
De lumină văile ! „ :/
2 /: î Cîte stele sun' pe cier,
Toate pîn' la ziuă pier, „ :/
/: ai Şi e stele luminoase,
De lumină-acele sate. :/
3 /: ăi În poian-o mîndruliţă
Coase rîuri pe-o altiţă, :/
/: Şi cîntă cu drag, cu dor,
S-o aud-al ei sondor. mă :/
4 /: „ Şi sondoru*l* ei o-ascultă
Pe mîndruţa lui, cum cîntă, :/
/: : „ Că e floare dintre flori,
Du pe dealu cu sondori ! „ : :/

Continuă să fredoneze confuz, apoi, după o scurtă pauză :

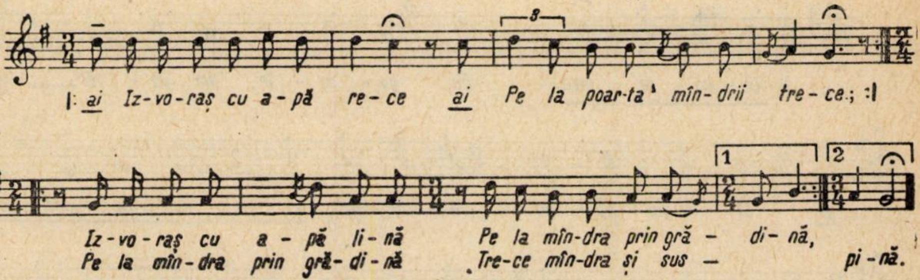
11,48′ :


.... Bu-su-ioc mol - do - ve - nesc,___ Bu - su - io - cu - le le
etc.

1 ...Io te rog să vii încoace ! Busuiocule
2 /: ai Busuioc din Dorohoi,
„1 Să ne iubim amîndoi, :/
/: ăi Busuioc de la Vaslui, „
„ 1 Du-te la mîndra să-i spui ... „ :/

Continuă să fredoneze confuz încă o strofă. În larma discuţiei se desluşeşte cum o femeie mai vîrstnică le sugerează să cînte „*Am bărbatul băutor, / C-a băut doo comori*” ...

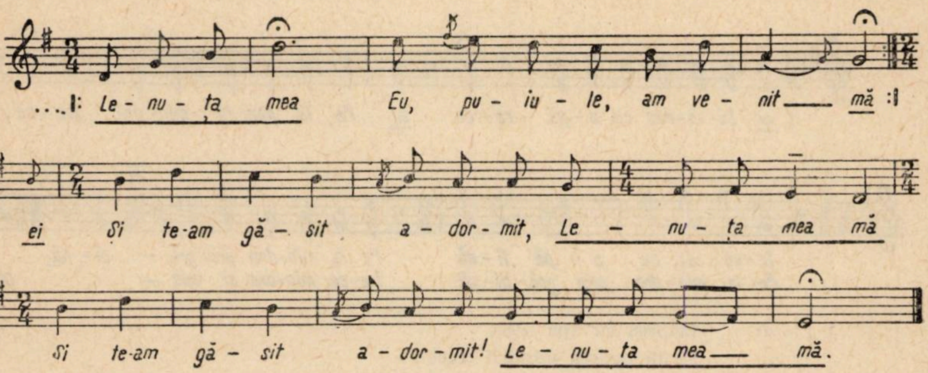
11,51′ — 53′ : Încep cîntecul :


ai Iz-vo-raș cu a-pă re-ce ai Pe la poar-ta mîn-drii tre-ce.;
Iz-vo-raș cu a-pă li-nă Pe la mîn-dra prin gră-di-nă,
Pe la mîn-dra prin gră-di-nă Tre-ce mîn-dra și sus-pi-nă.
3
1
2

1 /: *ai* Izvoraș cu apă rece,
,, Pe la poarta mîndrii trece ; :
Izvoraș cu apă lină,
/: Pe la mîndra, prin grădină, :/
Trece mîndra și suspină.
2 /: ,, Ionel, cînd a plecat,
Doru-n poartă mi-a lăsat ; *mă* :/
/: În poartă, și p-o nuia,
Și la inimioara mea ; :/ *măi-măi*$_1$ *măi*$_2$
3 /: Ionel, cînd a venit,
,, Doru-n poartă mi-a pierit ; *mă* :/
/: : ,, Din poartă, du pe nuia,
Și de la inima mea ! ,, : :/ *măi-mă*$_3$

Sînt acum cu toții în capul de sus al holdei, în repaus.

11,54′ — 56′ :


....|: Le - nu - ța mea Eu, pu - iu - le, am ve - nit mă :|
ei Și te-am gă - sit a - dor - mit, Le - nu - ța mea mă
Și te-am gă - sit a - dor - mit! Le - nu - ța mea mă.

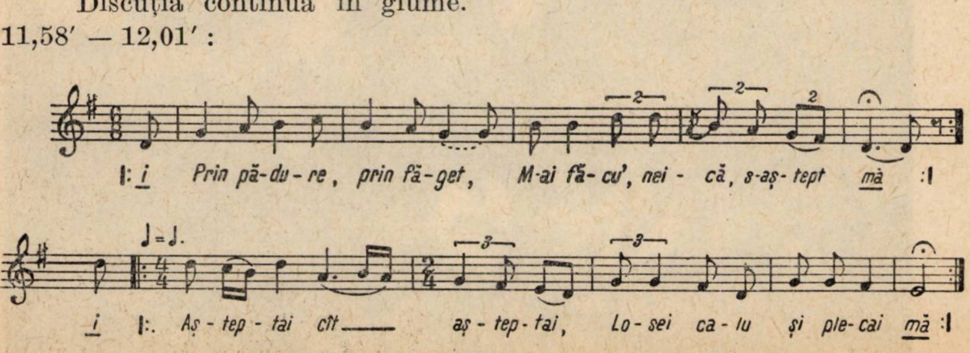
1 /: *Lenuța mea* — Eu, puiule, am venit *mă* :/
/: Și te-am găsit adormit ! *Lenuța mea mă* :/
2 /: „ „ — Dă ce nu m-ai dăștepta'? „ :/
— Puiule, n-am cutezat, „ „ „
*ăi* Că te-am știu' supărat. „ „ „
3 /: „ „ *ai*$_1$ Nu știu, puiule, ce ai, „ :/
„ „ Nu mai vii pe cum veneai ! „ „ „ :/

Cîntecul se destramă în hazul celor care ascultă. O fată continuă totuși, nedeslușit :

4 *Lenuța mea ai* Cîn' veneai... *mă*
/: „ Cîn' plecai,
*mă* sărutai ! *Lenuța mea mă* :/

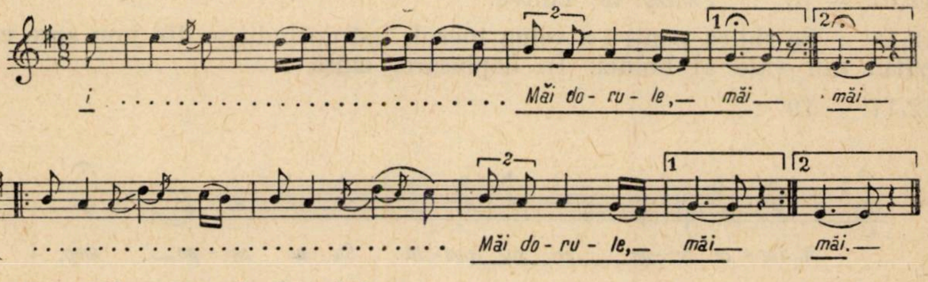
O alta intervine : — „Cîn' plecai ... ăla, cu îl cheamă ? ...”
Răspunde : — „Habar n-am !”
Cineva intervine : — „Ce guriță dulce-aveai, măi mîndro !”
Începe o discuție : — „N-are gurița dulce, are guriță amară !”
— „I-amară ? !”
— „Miroas-a tutun !”
— „Miroas-a parfum ! Domolește nervii !”
Discuția continuă în glume.

11,58′ — 12,01′ :

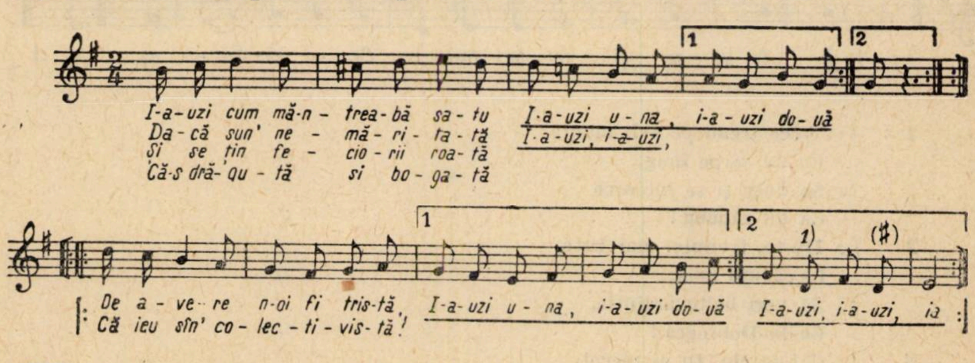

|: i Prin pă-du-re, prin fă-get, M-ai fă-cu', nei - că, s-aș-tept mă :|
♩=♩.
i |:. Aș - tep - tai cît aș - tep - tai, Lo - sei ca - lu și ple-cai mă :|

1 /: *i* Prin pădure, prin făget,
M-ai făcu', neică, s-aştep' ; *mă* :/
„$_1$ /: Aşteptai cît aşteptai,
Losei calu şi plecai. „ :/
2 /: „ Losei calu*l* şi mantaua
Şi-nainte poteceaua, :/
„$_1$ /: Poteceaua prin pădure,
Pardosită cu alune, :/
3 *ei*$_1$ „$_2$ /: Cu alune mărunţele,
Murgu să calce pe ele, :/
„ „ /: Să le spargă-n tre*i* caiele,
S-audă mîndrele mele, :/
4 /: „ S-audă bună şi rea,
S-audă şi mîndra mea, „ :/
/: „ , Care m-am iubi' cu ea
Din copilăria mea ! „ :/

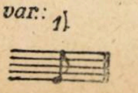
În încheierea cîntecului, fredonează confuz, în căutarea altei melodii. 12,02' — 04' : Fredonează confuz mai multe strofe din cîntecul „*De-ar şti doru ce ştiu eu*" ; nu se distinge decît refrenul „*măi dorule măi*".


i ........................... Măi do- ru- le,— măi— măi—
............................ Măi do- ru - le,— măi— măi.—

12,04' — 05' : Pauză de cîntec.
12,05' — 07' : După un început de fredonare discretă, cîntă :


I-a-uzi cum mă-n - trea-bă sa - tu I-a-uzi u - na, i-a - uzi do- uă
Da - că sun' ne - mă - ri - ta - tă I-a-uzi, i-a-uzi,
Şi se ţin fe - cio - rii roa - tă
Că-s dră- gu - tă şi bo - ga - tă
De a - ve - re n-oi fi tris-tă, I-a-uzi u - na, i-a-uzi do-uă I-a-uzi, i-a-uzi, ia
Că ieu sîn' co - lec - ti - vis- tă!
1) (♯)

var.:



1 I-auzi cum mă-ntreabă satu,
*I-auzi una, i-auzi doo,*
Dacă sun' nemăritată
*I-auzi, i-auzi, ia,*
Şi se ţin feciorii roată, *Rf.* I
Că-s drăguţă şi bogată. „ II
/: De avere, n-oi fi tristă, „ I
Că eu sîn' colectivistă ! „ II :/
2 Ş-am avere, măi bădie, „ I
Şapte sate şi-o moşie, „ II
/: *i* Şi-am mioare, mă Ioane,
*Zi mai tare, lăutare,*
Nij-nu vezi în trei raioane, :/
*Zi, lăută, zi !*

Continuă să cînte confuz. Nu se desluşeşte decît finalul :

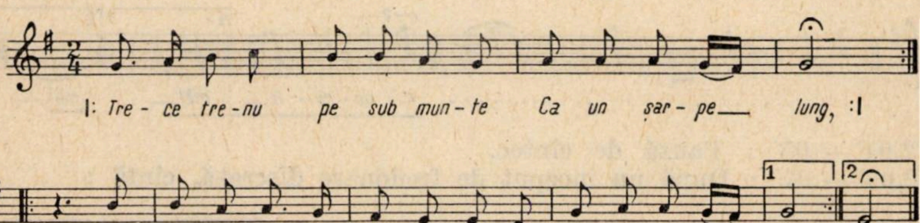
.../: Şi să facem horă mare, *Rf.* I
La gospodărie-n vale ! „ II :/

Fluieră în continuare, apoi stau în repaus.

12,07' — 15' : Pauză de cîntec.

12,15' : Se ridică pentru a relua lucrul, îndreptîndu-se din nou spre capătul din vale al holdei. În deplasare, cîntă :

12,17' — 19' :

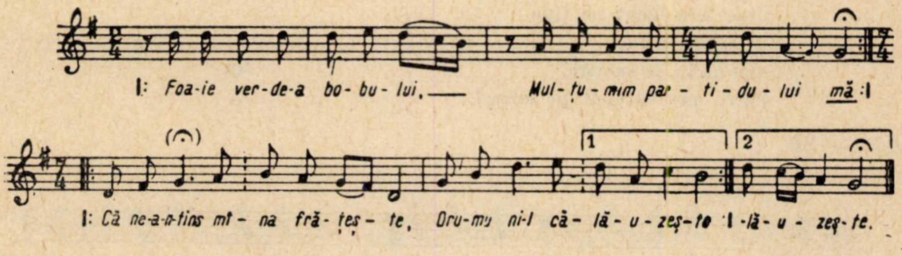

|: Tre - ce tre - nu pe sub mun - te Ca un şar - pe lung, :|
|: i Se du - ce şi se în - toar - ce Ca un ză - pă - ug ug. :|

1 /: Trece trenu pe sub munte
Ca un şarpe lung, :/
/: Se duce şi se întoarce
Ca un zăpăug ! :/
2 /: Du-te, trenule, mai iute,
La căsuţa mea, :/
/: Să vezi bolta argintie,
Ca la Dobrogea ! :/
3 /: Căj-de cîn' tu ai plecat,
*Mă Ionele, mă* :/
/: Multe, multe s-a schimbat ! Rf. :/

4 /: S-a făcu' lumină-n sat; ,, :/
5 /: Satu nostru, ca o floare, ,, :/
/: Parcă-i zi de sărbătoare ! ,, :/

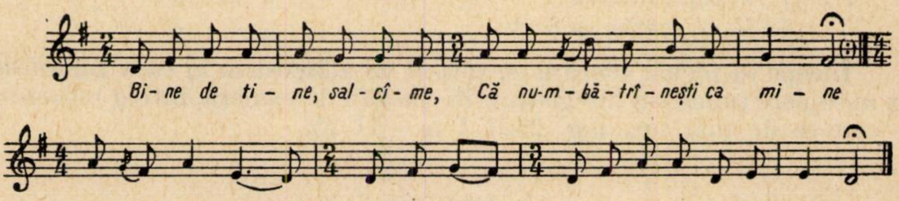
12,19′ : Reiau lucrul, din capătul de jos al holdei.

12,20′ — 23′ :


|: Foa-ie ver-de-a bo-bu-lui, Mul-țu-mim par-ti-du-lui mă :|
(𝄐)
1
2
|: Că ne-a-n-tins mî-na fră-țeș-te, Dru-mu ni-l că-lă-u-zeș-te :| -lă-u-zeș-te.

1 /: Foaie verde-a bobului,
Mulțumim partidului *mă* :/
/: Că ne-a-ntins mîna frățește,
Drumu ni-l călăuzește ! :/
2 *ai*$_2$ /: Foaie verde matostat,
Că astăzi, la noi în sat ,, :/
/: Școală mîndră s-a-nălțat,
,, Cu lumină luminat'. *măi* :/
3 /: Să facem la-ndemnu lui
Cinste colectivului, ,, :/
,, /: Să se-nscrie lumea toată,
Că trăim ca niciodată ! :/
4 /: Și cu toate cîte sînt,
Ni-e partidu, cel mai scump ! *mă* :/

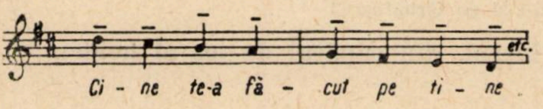
12,25′ — 26′ : Fragment din cîntecul „*Bine de tine, salcîme*" :


Bi-ne de ti-ne, sal-cî-me, Că nu-m-bă-trî-nești ca mi-ne

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

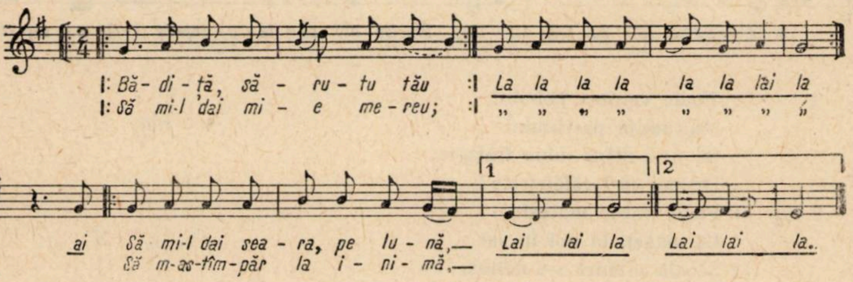
1 . . ./: Și m-amîi din vară-n vară
Că mă iai la primăvară ; :/
/: Primăvara a venit,
Cu alta te-ai logodit. :/
2 /: Nu cu alta mai streină,
Verișoarea mea cea bună ! :/

12,26′ — 27′ : Fragment din cîntecul „*Tudoriţo, nene*" :


Ci - ne te-a fă - cut pe ti - ne.
etc.

Cine te-a făcut pe tine,
*Tudoriţo, nene,*
Aşa-naltă şi subţire, *Rf.*
*i* Parcă m-a-ntrebat pe mine! „

12,27′ — 30′ :


Bă- di - ţă, să - ru - tu tău
Să mi-l dai mi - e me - reu;
la la la la la la lai la
ai Să mi-l dai sea - ra, pe lu - nă,—
Să m-as-tîm-păr la i - ni - mă,—
Lai lai la
Lai lai la.
1
2

1 /: Bădiţă, sărutu tău :/ *la, la, la...*₂
/: Să mi-l dai mie mereu, :/ „ „ „
*ai* /: Să mi-l dai seara, pe lună, „ „ „
Să m-astîmpăr la inimă! „ „ „
2 „ /₁: Să mi-l dai noaptea, pe stele, :/ „ „ „
Ca roua pe rămurele. „ „ „ :/
3 „ /: Şi ţi-am spus asear', bădiţă, :/ „ „ „
/: Să m-aştepţi în poieniţă, „ „ „ :/
4 „ /: În mijlocu florilor :/ „ „ „
/: Să ne sărutăm cu dor! „ „ „ :/

Începe să plouă. Plecăm cu toţi să ne adăpostim în casa Bîrzotescu, din apropiere (unde s-a înregistrat, în condiţii de cameră, întreg repertoriul de cîntece de mai sus, mg. 2527 I a — II h).

## SINTEZĂ

În cursul celor 2 ore şi 13 minute (între 10,07′—12,30′ = *133 minute*) s-a cîntat timp de *58 minute* (fără a socoti fragmentele nesemnificative) următorul repertoriu :

1. *10*,07′—09′ : Mai acum o săptămînă
2. 12′—15′ : N-am putere să mă sui
3. 15′—18′ : Urcai dealu sus, la munte

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 4. | 19′ : | (Cîntă cucu şi mierla) /nr. 1/ | — | scurt | fragm. | |
| 5. | | (Trandafir moldovenesc) /nr. 25/ | — | ,, | ,, | |
| 6. | 37′ : | (Mă sculai de mult să ar) | — | ,, | ,, | fluierat |
| 7. | 40′—42′ : | (De-ar şti doru ce ştiu eu) | — | | ,, | |
| 8. | *11*,01′ : | (Se sub deal răsare luna) /nr. 11/ | — | ,, | ,, | ,, |
| 9. | 08′—10′ : | Poteceaua prin pădure /nr. 28/ | | | | |
| 10. | 10′—14′ : | Io ţi-am iubit ochii tăi | | | | |
| 11. | 16′—18′ : | De sub deal răsare luna | | | | |
| 12. | 18′—21′ : | *Sună, codrule, din frunză* | | | | |
| 13. | 22′ : | (I-auzi una, i-auzi doo) /nr. 30/ | — | ,, | ,, | |
| 14. | 24′—26′ : | Taie, doamne, ce-am zis eu | | | | |
| 15. | 26′ : | (A-nflorit şi n-a rodit) | — | ,, | ,, | |
| 16. | 27′ : | (Pe drumu Banatului) | — | ,, | ,, | |
| 17. | 28′—32′ : | Mai am o zi şi mă duc | | | | |
| 18. | 34′—36′ : | Trandafir crescut în fîn | | | | |
| 19. | 36′—38′ : | Şi mi-a spus bădiţa-aşa | | | | |
| 20. | 39′—40′ : | Colea-n vale, -ntr-o vîlcea | | | | |
| 21. | 40′ : | (Pe drumul Banatului) | — | ,, | ,, | ,, |
| 22. | 41′—44′ : | La cireşul retezat | | | | |
| 23. | 45′ : | (Colea-n vale, -ntr-o vîlcea) | — | ,, | ,, | confuz |
| 24. | 45′—47′ : | *Din Ţicleni pînă-n Bîlteni* | | | | |
| 25. | 48′ : | (Busuioc din Dorohoi) | — | ,, | ,, | |
| 26. | 51′—53′ : | Izvoraş cu apă rece | | | | |
| 27. | 54′—56′ : | (Eu, puiule, am venit) | — | | ,, | |
| 28. | 58′—01′ : | Prin pădure, prin făget | | | | |
| 29. | *12*,02′—04′ : | (De-ar şti doru ce ştiu eu) | — | | | ,, |
| 30. | 05′—07′ : | *I-auzi cum mă-ntreabă satu* | | | | |
| 31. | 17′—19′ : | *Trece trenu pe sub munte* | | | | |
| 32. | 20′—23′ : | *Mulţumim partidului* | | | | |
| 33. | 25′—26′ : | (Bine de tine, salcîme) | — | | ,, | |
| 34. | 26′—27′ : | (Tudoriţo, nene) | — | ,, | ,, | |
| 35. | 27′—30′ : | Bădiţă, sărutu tău | | | | |

(Notaţii muzicale de Paula Carp.)

## CONCLUZII

Din totalul de 133 minute ale fişei de observare directă, s-a cîntat timp de 58 minute, ceea ce reprezintă 43,6 % total timp cîntec.

Total momente cîntec 35.

Repertoriu unitar 27 piese, între care :
1 repetat integral (nr. 9+28) ;
7 ,, fragm. (nr. 1+4 ; 5+25 ; 7+29 ; 8+11 ; 13+30 ; 16+21 ; 20+23) ;
5 *cîntece noi* (nr. 12, 24, 30, 31, 32) — 12 minute.

Ca pondere în repertoriu, cele 5 cîntece noi reprezintă 18,5 % față de totalul de 27 piese. Ca durată a desfășurării, cele 12 minute de cîntec nou reprezintă aprox. 20 % față de totalul de 58 minute timp cîntat.

Cercetarea dovedește cum cîntecul nou se află temeinic integrat în repertoriul curent al țărancelor colectiviste din Boteni, desfășurîndu-se firesc, spontan, în cadrul bagajului viu de cîntece în circulație.

# UN CENTRU DE CERAMICĂ ŢĂRĂNEASCĂ DIN MOLDOVA

RADU OCTAVIAN MAIER

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

1—V—1964

În materialul de faţă ne propunem să prezentăm un centru de ceramică ţărănească din Moldova, şi anume centrul *Tansa*, din raionul Negreşti, regiunea Iaşi. Alegerea acestui centru s-a făcut ţinîndu-se seama de importanţa lui pentru studiul ceramicii romîneşti.

Moldova de nord-est are un număr mare de centre de ceramică ţărănească, care, în marea lor majoritate, fac parte din regiunea Iaşi. Dintre acestea menţionăm : Vulpăşeşti, Schit-Stavnic, Frumuşica, Poiana şi Tansa, centrul de care ne ocupăm mai jos. Toate acestea au fost cercetate de noi, astfel încît unele date culese ne vor ajuta ca material comparativ. De la bun început trebuie să precizăm că centrul Tansa lucrează în special ceramică utilitară, foarte puţini olari producînd ceramică decorativă de interior sau jucării de lut pentru copii.

În centrul cercetat meşteşugarii susţin că au învăţat meseria pe furate ; ,,am furat-o de la tata, de la fratele, ori de la unchiul''. Meseria se învaţă din tată în fiu, ea se transmite din generaţie în generaţie.

În prezentarea noastră ne vom referi la perioada actuală. Centrul de ceramică Tansa, destul de vechi, are caracteristici contemporane diferenţiate. Tradiţia veche a acestui centru o putem ilustra prin următorul exemplu : Sbierea C. Constantin, fiul lui Sbierea Constantin este olar, iar fiul lui Sbierea C. Constantin este tot olar. În felul acesta am putut reconstitui arborele genealogic al unei familii de olari.

Sbierea Constantin — olar

Gheorghe — olar          Constantin — olar
↓
Mihai — olar
↓
Gheorghe — copil, *ucenic olar.*

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4–5, p. 473–480, Bucureşti, 1964.

Lutul, materia primă în ceramică, trebuie să îndeplinească anumite condiţiuni. Olarii din centrul Tansa întrebuinţează lutul adus numai dintr-un anumit loc numit „dealul Ciocanului". Pînă după cel de-al doilea război mondial cînd s-a constatat calitatea superioară a pămîntului din dealul Ciocanului, lutul era adus din Vadul gîrlei. Groapa de unde se scoate lutul se numeşte *lutărie*. Din lutărie pămîntul se taie în felii foarte subţiri pentru ca să fie afînat; cînd este adus acasă şi depus în *bazin* este curăţat de impurităţi. Pămîntul se pregăteşte în felul următor: se descarcă din căruţă într-un bazin; peste el se toarnă apă şi se lasă cîteva zile pînă se *îmbibă* bine cu apă. După această operaţie, lutul este scos din bazin, pus pe o leasă de scîndură, ori pe pămînt bătut bine de mai multe ori la rînd cu *maiul de lemn* (un fel de ciocan de lemn cu suprafaţa de lovire mare) pentru a se amesteca. Astfel se obţine o pastă compactă. După ce pămîntul a fost bine bătut cu maiul se fac bulgări care conţin încă anumite impurităţi ca: nisip, beţişoare, frunze, fire de iarbă etc., care se elimină prin *strunjire* (tăiere) în felii subţiri a lutului cu ajutorul unei *cuţitoaie* curbate.

După ce a fost terminată această operaţie se trece la *călcat*. Călcatul se face cu picioarele. Pentru ca lutul să devină moale şi dens ca un aluat se calcă de 4—5 ori, obţinîndu-se astfel o pastă uşor de modelat şi bine îmbibată cu apă. Lutul ajuns în acest stadiu de prelucrare este luat cu mîna şi făcut *calupuri* pe bancul olarului.

Calupurile pregătite de către olar au dimensiuni diferite. Mărimea lor variază în funcţie de dimensiunea sau forma vasului pe care meşterul olar doreşte sà-l plămădească. Deci fiecare calup reprezintă în fond viitorul vas, urmînd ca apoi cu ajutorul anumitor unelte să prinda viaţă, să capete formele cele mai adecvate, forme care se îmbină armonios cu utilitatea vasului.

Uneltele olarului sînt puţine la număr şi simple. Demne de amintit sînt: *cuţitoaia curbată*, *maiul de bătut lutul*, *roata*, *fichiuşul (ficheşul)*, *rîşniţa pentru jumalţ*, *rîşniţa pentru vopsele*, *cornul*, *maşina de turnat culori* etc. (Fig. 1).

Cea mai de seamă unealtă este roata. După cum se ştie, este formată din două discuri, cel de sus numit *veşnic*, cel de jos *roată*, unite între ele printr-un *fus*. Remarcăm faptul că pe o zonă relativ mică, a Moldovei, vom găsi, pentru aceleaşi părţi ale roţii olarului, denumiri diferite. Spre exemplu, în satul Tansa părţile roţii sînt: veşnic, fus, roată, în satul Schit-Stavnic discul de jos este denumit roată, apoi fusul, iar partea superioară a roţii pe care se pune lutul pentru modelat, *străgălie*; în alt sat aceeaşi parte a roţii este denumită *răgălie*.

Celelalte unelte sînt asemănătoare atît ca numire, cît şi ca formă cu uneltele din toate regiunile ţării, cum este ficheşul, fitieş, fichiuş, toate acestea fiind variante ale aceleiaşi denumiri.

Toate uneltele sus-amintite sînt necesare şi folosite de meşterul olar în procesul de prelucrare a vaselor. Bulgărul de lut, lipit pe străgălie, datorită rotaţiei imprimate roţii, cu ambele picioare, se modelează după nevoie. Operaţia de fasonare a vaselor cere o deosebită măiestrie, atenţie și îndemînare. Olarul, cu mîinile înmuiate în apa din vasul pe care-l are la îndemînă, prinde lutul și imprimă forma dorită.

Rotația mare a roții olarului și presiunea mîinilor asupra calupului de argilă, silește calupul să ia forma unui turnuleț, care apoi, prin apăsarea degetelor mari în jos, se lățește. Acest procedeu repetat de mai multe ori dă lutului maleabilitatea necesară. După aceasta meșterul dă naștere primului contur de vas, apoi prin învîrtirea foarte mare a roții și cu ajutorul fichiesului îi dă forme diferite care se succed cu o mare repeziciune. Cînd vasul este aproape de ultima lui formă, olarul trece o mînă prin interiorul vasului și cu cealaltă pe afară pentru a face un ultim control dacă pereții sînt uniformi și dacă nu s-au amestecat firicele de nisip. Ultima operație pe care o face olarul este de a da, cu o bucățică de piele numită *potlog* înmuiată într-un lut lăptos numit *fleci*[1], pe suprafața vasului pentru a-l netezi.

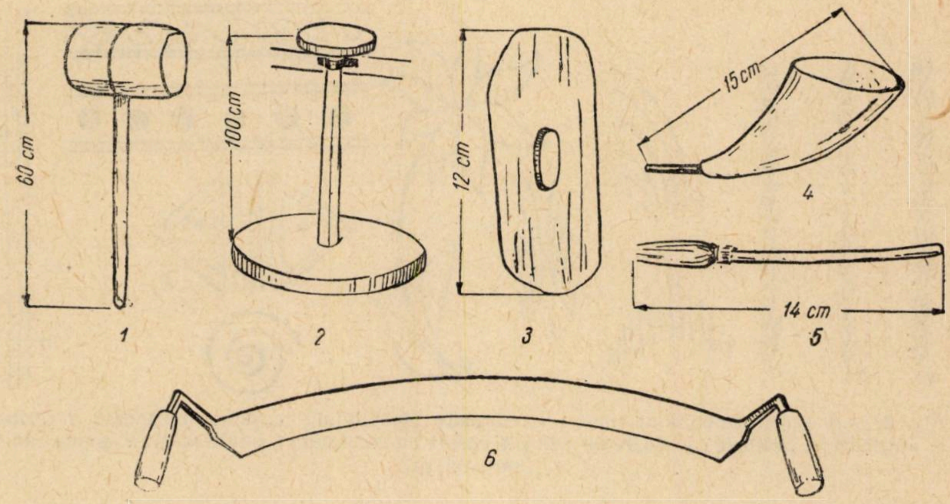


Fig. 1. — *1.* Mai de bătut lutul ; *2.* roata olarului ; *3.* fichiușul ; *4.* corn de vopsele ; *5.* pensulă pentru vopsit ; *6.* cuțitoaie curbată.

La oale, toarta se aplică ulterior, abia după ce s-au *sbicit* (zvîntat) 2—3 ore.

Modelarea unui vas durează numai cîteva minute (aproximativ 1—3 minute). După fasonare, vasele se scot de pe roată cu o sîrmă, apoi se așază la *uscat* ori *zbicit*, pe niște polițe de scîndură. Uscatul se face numai la umbră și „ferit de vînt”, deoarece uscarea parțială, de suprafață, ar produce crăpături vaselor. Dacă vremea este bună și caldă, zbicitul durează cîteva ore, iar dacă este umezeală uscatul se prelungește cîteva zile.

---

[1] *Fleci* este un lut lăptos rezultat din înmuierea mîinilor pline de lut într-un vas cu apă ; acest amestec de lut cu apă ajută la modelarea vasului.

După zbicire vasele se dau cu *ghileală* care se cumpără de la magazin, sau sînt *hlădite*[2] cu o piatră pe suprafaţa lor exterioară, după ce se usucă. Ghileala este de fapt o humă albă cu care se colorează vasele în alb. Peste ghileală vasele se stropesc cu diferite culori. Acestea sînt obţinute din argile colorate, ori din oxizi de cupru diluaţi în apă.

Culorile sînt stropite pe vase cu ajutorul unor *perii* făcute de olar din păr de porc. Pentru fiecare culoare meşterul foloseşte o pensulă separată. Acest procedeu de *închistrire* (ornamentare) este cel mai simplu şi probabil foarte vechi, întrebuinţat pentru vasele de uz casnic şi nu pentru cele decorative. Vasele astfel colorate se ard o singură dată, atunci cînd nu sînt *jumălţuite* (smălţuite).

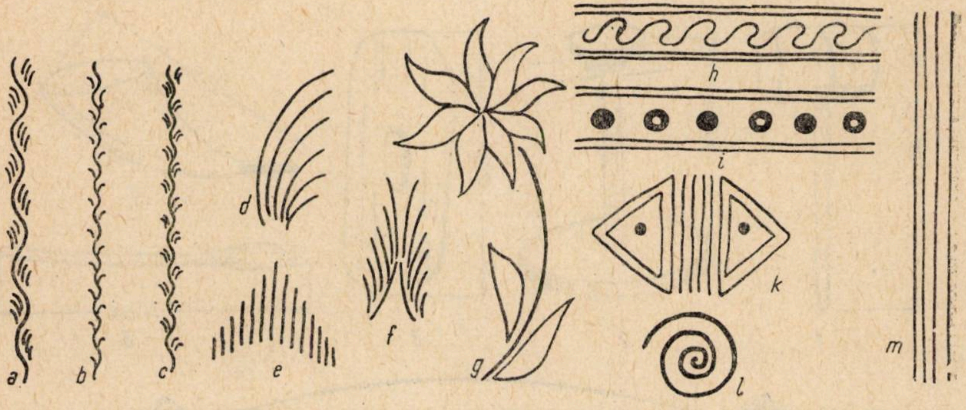


Fig. 2. — *a.* Calea ciobanului mare; *b.* cărăruia ciobanului; *c.* desen naţional; *d.* aripă; *e.* scăricică; *f.* brădişor; *g.* floare de colţ; *h.* coturi cu fichieşul; *i.* punte mari; *k.* punte mici; *l.* şar; m. şar.

După ce vasul a fost dat cu ghileală, se fac desenele, ornamentele, cu ajutorul *cornului* şi a maşinii de *turnat culori*. Ornamentele olarilor din Tansa sînt simple şi poartă următoarele denumiri: *calea ciobanului mare, cărăruia ciobanului, desen naţional, floare de colţ, aripă, scăricică, brădişor, şar, coturi cu ficheşul, punte mari, punte mici, flori* etc. (Fig. 2, 3). În urma efectuării operaţiei de *angobare* şi împodobire a vaselor cu ornamentele sus-amintite se aşază din nou la uscat pe poliţe. După arderea vaselor, cu angoba şi ornamentele colorate, se scot din *horn* (cuptor) şi se pun la răcit. După răcire vasele se jumălţuiesc, apoi se introduc din nou în cuptor pentru a doua ardere. Jumalţul după această ardere devine lucios, transparent, încît se văd prin el toate înfloriturile.

Pînă nu de mult jumalţul era preparat direct de olari din bucăţele de plumb, oxidat prin încălzire, amestecat cu potasă extrasă din cenuşă şi nisip bogat în cuarţ. Tot acest amestec era rîşnit în rîşniţă, obţinîndu-se un lichid foarte fin care apoi era dat pe vase, fie cu o lingură fie că se înmuia vasul în acest amestec; astăzi jumalţul în majoritatea cazurilor este cumpărat din comerţul de stat.

---

[2] *Hlădit* este operaţia ce se face vaselor înainte de a fi arse în cuptor, pentru a se obţine pe ele ornamente lustruite.

Datul cu jumalţ cere o deosebită îndemînare deoarece trebuie dat uniform pe toată suprafaţa vasului şi cît mai repede posibil, fiindcă altfel se usucă imediat. În arderea a doua, jumalţul se topeşte, fixîndu-se pe vase, dîndu-le frumuseţea, transparenţa şi duritatea necesară. Arderea unui lot de vase se continuă 12 ore.

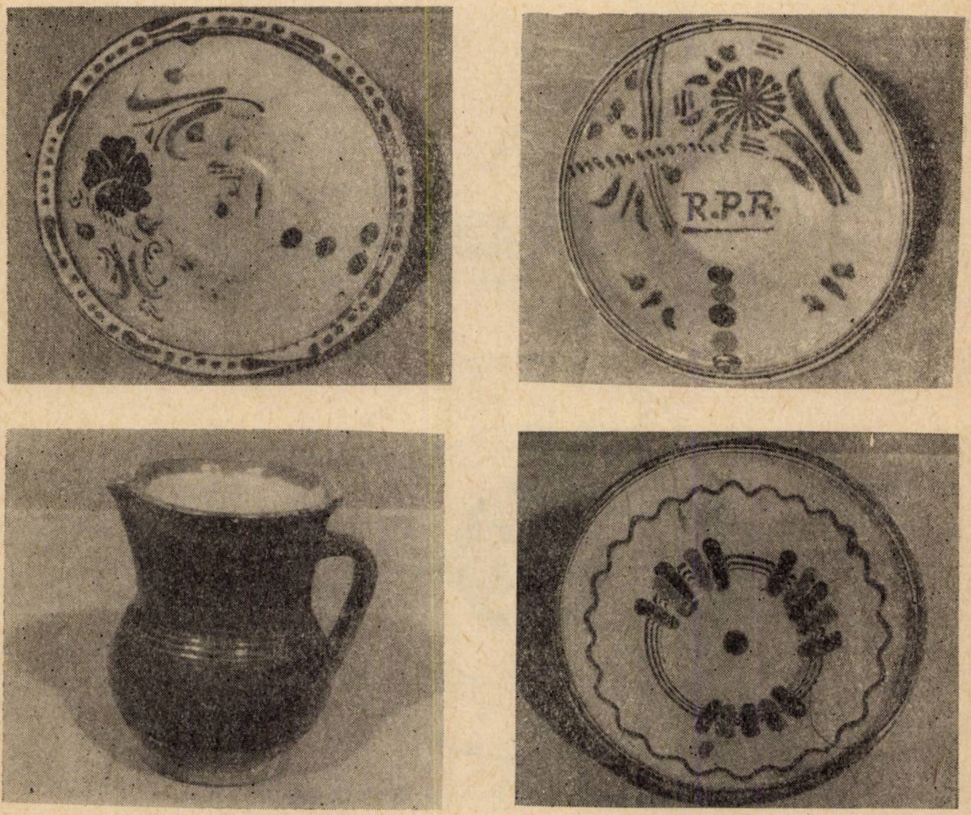


Fig. 3. — Diferite ornamente.

*Hornul* (cuptorul ) (Fig. 4) este instalaţia absolut necesară olarului, fără acesta olarul nu-şi poate practica meseria. *Hornul moldovenesc* cum este numit cuptorul în localitatea Tansa se deosebeşte oarecum de *hornul nemţesc* care este întîlnit în alte centre de ceramică din Moldova (ex. Frumuşica). De asemenea, hornul moldovenesc prin construcţia sa se deosebeşte de hornul de ars ceramică neagră, de cuptoarele nemţeşti, de cele moldoveneşti semisferoidale-ovaloide întîlnite în comuna Vulpăşeşti, raionul Roman; acesta din urmă este tronconic, din cărămidă, ori din lut bătut numit *vălătuci*, cu *cărare* prin care circulă flăcările şi *prichici* pe care se aşază oalele la ars.

Dimensiunile hornului sînt următoarele : 2 m înălţime, diametru 1,40 m la gură, 1,80 m la vatră. Vatra care este construită din cără-

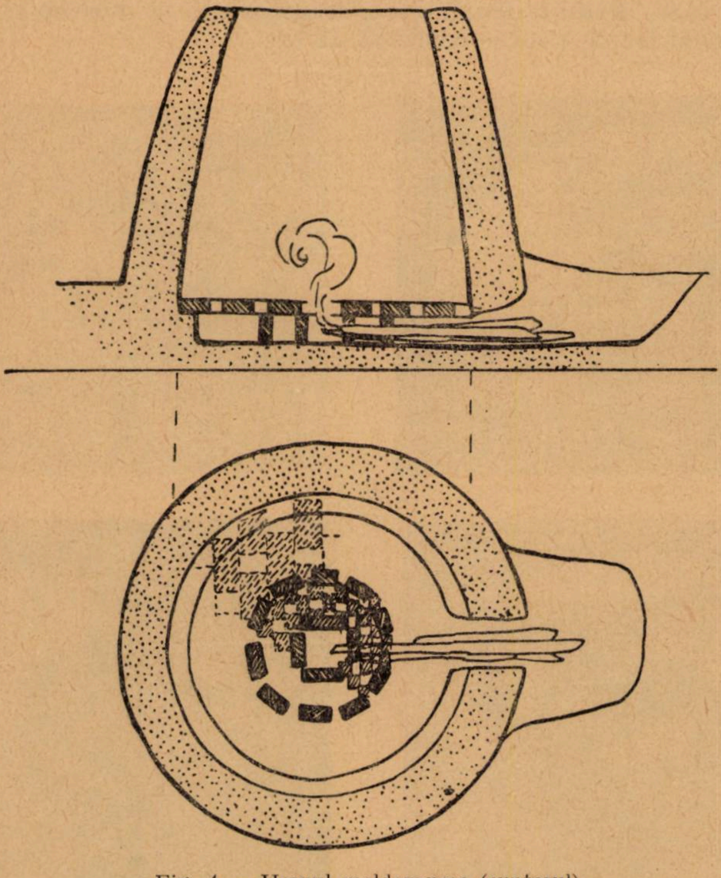


Fig. 4. — Hornul moldovenesc (cuptorul).

mizi, dispuse în formă de raze, cu spaţii goale între ele, dă posibilitatea flăcărilor să străbată printre vase. Cuptorul este acoperit cu hîrburi în timpul arderii, iar capacitatea lui nu depăşeşte 800—1 200 vase.

Cuptoarele au caracteristici generale asemănătoare, afară de cel nemţesc, care este probabil o variantă evoluată a cuptorului de tipul celui din Schit-Stavnic.

Vasele care se produc aici sînt de mai multe feluri, după cum urmează : *căni*, *ulcioare pentru lapte*, *chiupuri*, *borcane*, *străchini*, *castroane*, *talgere* etc. Sînt de reţinut unele dintre denumirile unor părţi ale vaselor. Spre exemplu, strachina are următoarele părţi : *osnă*, *pînză*, *unghi* ;

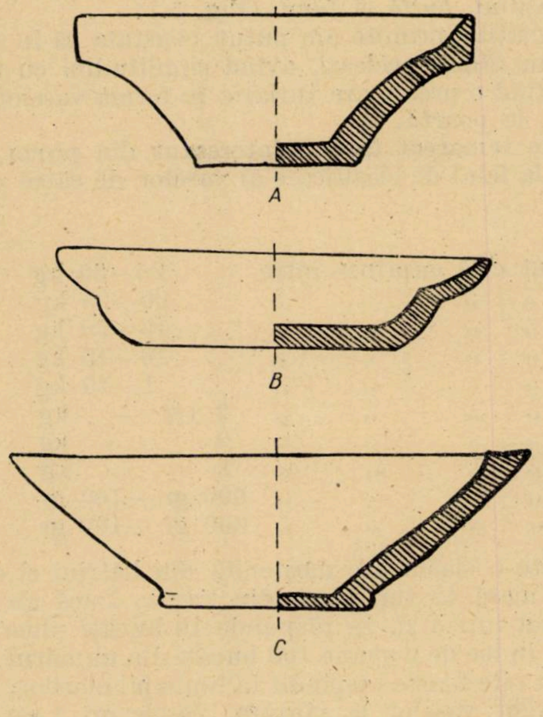


Fig. 5. — Diferite forme de vase.

la unele căni buza întoarsă este numită ***buză gerită***, iar în Schit-Stavnic vasul numit chiup este format din următoarele părţi : ***usnă*** sau ***genă*** pentru gura vasului, ***burtă*** şi ***fund***. (Fig. 5.)

Din informaţiile primite am putut constata că în ceea ce priveşte forma, vasele au rămas aceleaşi, avînd similitudini cu unele forme preistorice, neexistînd o prea mare variaţie în forma vaselor şi în denumirile pe care acestea le poartă.

Trebuie de remarcat faptul, interesant din punct de vedere etnografic, privitor la felul de clasificare al vaselor de către olarii din Tansa.

Astfel :

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vasele nr. | 1 | sînt cele cuprinse între | 25—30 kg |
| ,, ,, | 2 | ,, ,, ,, ,, | 20—25 kg |
| ,, ,, | 3 | ,, ,, ,, ,, | 15—20 kg |
| ,, ,, | 4 | ,, ,, ,, ,, | 10—15 kg |
| ,, ,, | 5 | ,, ,, ,, ,, | 1—10 kg |
| ,, ,, | 6 | ,, ,, ,, ,, | 2 1/2 — kg |
| ,, ,, | 7 | ,, ,, ,, ,, | 2 kg |
| ,, ,, | 8 | ,, ,, ,, ,, | 1 kg |
| ,, ,, | 9 | ,, ,, ,, ,, | 600 gr —700 gr |
| ,, ,, | 10 | ,, ,, ,, ,, | 300 gr —100 gr |

Aceasta este o clasificare moştenită din bătrîni şi care s-a păstrat ca fenomen de masă la toţi olarii din Tansa. Dacă un meşter este întrebat cît a lucrat într-o zi, îţi răspunde 10 bucăţi pline de 2, 1/2, 5, 6, 9 ori alt număr, în loc de a spune 100 bucăţi din numărul respectiv.

Acest lucru este foarte răspîndit în limbajul olarilor, în bîlci, pentru stabilirea preţurilor vaselor la vînzare. Vasele nr. 1 au un preţ, nr. 2 alt preţ, olarii folosindu-se numai de această împărţire.

Am considerat necesară această prezentare, avînd în vedere valoarea etnografică deosebită a acestui centru de ceramică.

# PROBLEMA DEFINIȚIEI FOLCLORULUI MUNCITORESC

Formularea definiției folclorului muncitoresc incumbă discutarea acelor trăsături generale care o prefigurează sub raport logic, definiția fiind expresia concentrată a caracteristicilor unui fenomen. În aprecierea caracteristicilor folclorului muncitoresc trebuie să pornim de la procedeele de explorare cele mai uzitate de cercetarea științifică în general și anume, atît inductiv — de la observarea și descrierea fenomenelor artistice* înscrise pe panoplia repertoriului popular al muncitorilor, cît și deductiv — de la caracteristicile și definiția consacrată a folclorului. Raportarea la categoria folclorului de factură tradițională se impune datorită faptului că în realitatea artistică ontologică, inclusiv gnoseologică, de pînă la apariția clasei muncitoare s-au cristalizat două modalități de creație : literatura și arta populară orală, și literatura și arta cultă, scrisă, iar ca urmare, definirea artei existente la nivelul maselor de muncitori nu se mai poate constitui ca o a treia modalitate artistică autonomă, lipsită de contigențe cu cele două sfere artistice istoricește constituite.

În lumina unității dintre logic și istoric se ridică de la început următoarele întrebări : Numim folclor muncitoresc în mod exclusiv acea literatură și artă pe care o găsim la muncitori *într-o identitate perfectă* sub raportul provenienței cu ceea ce numim folclorul perioadelor anterioare? În care din capitolele creației artistice se înscriu acele opere literare și artistice în circulație la muncitori care nu se comportă aidoma pieselor aparținînd folclorului tradițional? Trebuie să modificăm noțiunea de folclor în funcție de noul context istoric, de împrejurările vieții literare și artistice ale noilor clase sociale, asemănătoare și totuși diferite de acelea care au generat vechea creație folclorică ?

Fixarea conexiunii dintre „folcor" și „muncitoresc" impune analiza prealabilă a raportului dintre „folclor" și „literatura și arta populară", și anume pe linia considerării „popularului" în funcție de viața operei folclorice tradiționale pe de-o parte, iar pe de altă parte de viața în rîndul maselor a operei culte, în lumina raportului dintre literatura și arta populară și sfera generală a culturii spirituale a maselor, inclusiv viața lor socială, politică etc. ; totodată se impune definirea prealabilă a principalelor trăsături ale categoriei artistice de „muncitoresc".

---

* Întrebuințăm termenii „fenomen artistic", „artă", „literatură și artă" în sensurile lor cele mai generale, respectiv acelea de literatură, artă-muzicală, coregrafică, teatrală, plastică. Diferențierile specifice pe care le comportă fiecare în parte nu modifică în mod esențial fenomenele vizate nici chiar în cazul artei plastice care, deși cu un specific deosebit, suferă un proces general analog de la „popular" la cult.

În legătură cu *geneza* noţiunii de folclor tradiţional, se pune întrebarea dacă definiţia consacrată a folclorului este expresia situaţiei generale a literaturii şi artei de la nivelul poporului, a ceea ce există şi circulă în proporţie de masă, sau este rezultatul unor generalizări orientate cu precădere asupra situaţiei exprese a literaturii şi artei poporului în condiţiile sociale specifice ale izolării maselor de cultura scrisă („cultura cultă") inclusiv a îndepărtării maselor de la o viaţă social-politică oficială — întrebare ce pe plan categorial îşi găseşte corespondentul în problema „generalului" şi „particularului" în definirea folclorului. Sesizarea celor două aspecte — „generalul" şi „particularul" — în legătură cu constituirea noţiunii tradiţionale de folclor se impune în actualul stadiu al cercetării folclorului muncitoresc în primul rînd din punctul de vedere al metodei.

În diferenţierea dintre „general" şi „particular" vom folosi, sub raportul terminologiei, expresia de „literatură şi artă populară" pentru a desemna suma operelor artistice aflătoare la nivelul maselor şi pe cea de „folclor" pentru a desemna situaţia expresă a operelor aflate în rîndul maselor în condiţiile istorice specifice ale izolării acestora de cultura scrisă. „Juxtapunerea" în studiul de faţă a celor doi termeni — „popular" şi „folcloric" — nu are scopul de a acredita cu orice preţ vreunul din aceşti termeni în dauna celuilalt ci de a înlesni discutarea fondului problemelor ce interesează chiar şi în condiţii terminologice convenţionale. În preferinţa ce o manifestăm pentru termenul de „popular" spre a desemna sfera „generalului" ne conducem după împrejurarea că în calificarea operelor literare artistice *culte* răspîndite la nivelul maselor, inclusiv a acelora cu o largă circulaţie în mase, se foloseşte cu predilecţie termenul de „popular" şi nu cel de „folcloric". În ultima vreme termenul de „folclor" este acceptat şi în legătură cu operele culte intrate în circulaţie la nivelul maselor dar numai în cazul în care acestea au fost supuse unor modificări specifice în spiritul acelora care caracterizează variantele folclorice.

Este demn de remarcat că împrejurarea citată relevă un aspect, după noi esenţial, în sensul separării noţiunii de circulaţie de aceea de circulaţie = creaţie.

De-a lungul istoriei, pînă la apariţia clasei muncitoare, între categoriile artistice de „popular" (generalul) şi „folcloric" (particularul) pe de-o parte şi *întregul calitativ*, inclusiv *întregul cantitativ* rezultat din participarea operelor artistice la procesul circulaţiei, pe de altă parte, s-a stabilit o identitate pornind de la trăsături caracteristice ca : oralitatea circulaţiei în mase — cocreaţia — anonimatul — caracterul colectiv. Identitatea dintre „popular" şi „folcloric" se exprima în respectivele condiţii şi prin *omogenitate ca trăsătură a caracterului colectiv* al operelor literare şi artistice în circulaţie.

Problema definirii folclorului muncitoresc se ridică în legătură *cu modificările ce apar în realitatea obiectivă în raport cu situaţia de izolare a maselor*, respectiv cu începutul ieşirii maselor de muncitori din izolarea social-politică şi culturală ce a caracterizat viaţa maselor poporului de-a lungul secolelor. Ca urmare a unor fenomene obiective revoluţionare pe plan social-politic şi cultural general, se produce spargerea unităţii dintre creaţie — oralitate — circulaţie în masă — cocreaţie — anonimat, procesul acestei destrămări afectînd şi vechiul raport de totală identificare dintre „folcloric" şi „popular" de vreme ce cauza care a dat naştere identităţii suferă modificări.

Diferenţierea dintre sfera întregii opere artistice populare definită prin raportarea la procesul de circulaţie şi sfera folclorului, ce începe a se face sensibilă încă în legătură cu condiţiile artistice ale clasei muncitoare în capitalism, pune problema căii pe care să evolueze obiectul şi metoda cercetării de folclor muncitoresc : *spre întregul popular* sau *exclusiv spre fenomenul specific de folclor?* Răspunsul la această întrebare considerăm că poate fi dat numai prin referirea la condiţiile care au stat la baza constituirii noţiunii şi definiţiei folclorului tradiţional. Cercetarea creaţiei artistice muncitoreşti trebuie să constituie o prelungire a celor două direcţii consacrate prin generalizări asupra întregii sfere a literaturii şi artei ce există în proporţie de masă la nivelul maselor de muncitori şi prin generalizări privitoare la situaţia expresă a literaturii şi artei poporului în raport cu modificările aduse vechii stări de izolare, respectiv privitoare la *apropierea* maselor de muncitori de arta cultă, la raportul nou faţă de sfera culturii scrise, modificări ce apar datorită participării maselor la viaţa social-politică (condiţiile şi gradul de intensitate cu care se realizează culturalizarea, participarea etc.) intensă.

Orientarea cercetării în mod exclusiv spre fenomenul de „folclor” — respectiv spre viaţa artistică definită ca produs al izolării deosebită de fenomenul general, de întregul artistic în circulaţie „populară” — ar îngusta cercetarea în raport cu metoda şi obiectul folclorului tradiţional.

Dacă „generalul” şi „particularul” se identificau mai înainte datorită reflectării în ele a uneia şi aceleiaşi stări — izolarea maselor de cultura scrisă şi de viaţa social-politică publică — în noile condiţii „generalul” şi „particularul” se identifică prin reflectarea stării de ieşire a maselor din izolarea culturală şi politică, stăpîne azi pe propria lor soartă; ca urmare ele se identifică în obiectul artă şi se diferenţiază în cadrul artei după factura orală sau cultă a acesteia. Literatura şi arta cultă definită în comparaţie cu literatura şi arta orală drept creaţia unor autori cunoscuţi, transmisă prin scris, se caracterizează de asemenea ca *literatură şi artă populară*, calificativ ce se atribuie din mai multe considerente în primul rînd de măsura în care respectiva operă vehiculează interesele poporului.

În istoria culturii studierea procesului de circulaţie şi asimilare a literaturii şi artei culte în rîndul maselor poporului a apărut mai tîrziu, fiind condiţionată de faptul că spre deosebire de creaţia populară-orală, însuşi procesul de circulaţie s-a manifestat mai tîrziu datorită factorilor obiectivi care au oprit masele de la cultură.

În cazul operei culte-scrise, creaţie separată în timp şi spaţiu de circulaţie, datele şi precizările referitoare la *procesele intime* ale circulaţiei ca asimilare şi receptare a operelor sînt relativ sărace, datorită suprasolicitării altor aspecte legate bunăoară de studiile referitoare la necesitatea culturalizării prin difuzarea literaturii şi artei culte, la aspectul pedagogic al difuzării etc.

Considerăm că stabilirea caracteristicilor circulaţiei operei culte în rîndul maselor precede sub raport istoric şi logic problema definiţiei folclorului muncitoresc. În vederea fixării coordonatelor pe care evoluează folclorul muncitoresc şi a stabilirii graniţelor între care se dezvoltă ca fenomen se ridică problema de a stabili *dacă o operă cultă poate circula în proporţii de masă în rîndul maselor de muncitori şi în general în sfera folclorului fără a înscrie însă o circulaţie de tip folcloric, precum şi limita pînă la care asimilarea în mase a unei opere literare şi artistice culte se realizează printr-o circulaţie în rîndul maselor în afara sferei de circulaţie de tip folcloric.*

Nu orice circulaţie în mase este folclorică, circulaţia de tip folcloric fiind în primul rînd un proces de oralitate şi de re-creaţie, de apariţie de modificări şi variante operate în structura iniţială a unei creaţii artistice ajunse în circulaţie. Acest fapt poate fi dovedit chiar şi în cazul circulaţiei unor opere folclorice. Un exemplu convingător în această direcţie îl reprezintă în procesul de difuzare a literaturii şi artei în mase răspîndirea organizată a multor opere *finite* din patrimoniul constituit al folclorului vechi.

Circulaţia ca receptare a operei culte în mase ca şi receptarea operei folclorice în masele culte sau populare are loc şi ca proces de recunoaştere, de reproducere parţială a respectivei opere, atît pentru unii cît şi pentru alţii. Procesul de circulaţie a literturii şi artei în mase nu se manifestă în mod obligatoriu ca proces de însuşire şi reproducere orală identică, atît pentru sine cît şi pentru alţii, transmiterea propriu-zisă fiind rezolvată în mare măsură cu ajutorul unor căi specifice răspîndirii culturii scrise ca tipărituri, aparatură tehnică în general, manifestaţii artistice, programe artistice etc., care reproduc operele respective *iterativ*.

Treptele parcurse în general de actul de memorare a unei opere literare şi artistice pot să ne preocupe şi în legătură cu circulaţia în mase a operei culte, inclusiv a operei de factură folclorică finisată şi aflată într-un stadiu sau într-un mediu în care procesul de recreaţie rămîne doar virtual.

Aprecierea caracterului popular al unei opere culte se exprimă adeseori cifric ca proces de participare dat de numărul participanţilor etc., ceea ce nu exclude dar nici nu obligă o reproducere orală identică.

Caracterul popular al unei opere culte care circulă în masele poporului, exprimat în termenii cerinţelor literare şi artistice a maselor (evoluţie şi modificare a cerinţelor etc.), ridică şi condiţia *accesibilităţii* unei opere spre a putea circula şi anume atît în legătură cu calitatea intrinsecă a operei în discuţie cît şi cu nivelul de cultură al maselor, între cele două stabilindu-se un raport specific ce se referă atît la respectiva operă cît şi la nivelul cultural.

În trecut, procesul de circulaţie a folclorului s-a realizat prin opere omogene de aceiaşi factură, respectiv prin opere folclorice, expresii ale unităţii dintre creaţie — oralitate — cocreaţie — anonimat — caracter colectiv. Pe măsura unei circulaţii izolate de cea cultă, operele, şi aşa omogene ca factură, se cizelau din punct de vedere artistic şi deci, implicit, al conţinutului şi al formei, devenind tot mai esenţial folclorice şi deci din ce în ce mai omogene, iar procesul general al circulaţiei se reproducea pe sine însuşi, prin chiar condiţiile specifice ale propriei circulaţii din ce în ce mai mult ca proces specific şi conferea în cele din urmă *un caracter colectiv tot mai esenţial omogen* operelor în parte cît şi lui însuşi ca proces.

În condiţiile noi în care procesul de circulaţie al artei la nivelul maselor atrage şi opere de altă factură, culte şi mixte (parţial folclorice, parţial culte), caracteristicile sale de proces colectiv cad sub unghiul de incidenţă al unor fenomene de absorbţie deosebit de complexe şi totodată subtile *care se referă la caracteristicile întregului repertoriu literar şi artistic prezent la muncitorii consideraţi istoric şi local, inclusiv la toţi factorii care au concurat la constituirea lui.*

Spre deosebire de literatura şi arta cultă care a izvorît pe baza a două categorii de cultură, cultura populară şi cultura scrisă, opera folclorică a izvorît ca modalitate artistică specifică din terenul unei singure sfere culturale, aceea a culturii populare orale, în care se încadrează ca latură constitutivă. Transmisă şi dezvoltată de la generaţie la generaţie, cultura orală reprezintă concluziile unor observaţii milenare ale maselor populare asupra realităţii, experienţa lor în legătură cu cele trei categorii de fenomene ale naturii, societăţii şi gîndirii.

În condiţiile noi ale socialismului este revoluţionată temelia unică a culturii tradiţionale orale prin difuzarea în cadrul unei acţiuni deosebit de puternice, statal organizate, şi fundamentate pe principii ştiinţifice, a nenumărate opere din toate domeniile culturii scrise, inclusiv din domeniul artei de tip cult.

Folclorul muncitoresc apare în condiţiile în care în cultura maselor de muncitori încep să-şi găsească punct de convergenţă ambele sfere ale culturii, orală şi cultă ; ca fenomen puternic impregnat de o tematică socială, reflectare a ansamblului vieţii sociale, inclusiv a modificărilor social-politice ce se desfăşoară.

În cadrul acestei legături, *noul* ce apare în folclorul muncitoresc faţă de folclorul tradiţional este influenţat atît prin legături ce se stabilesc între cele două sfere artistice, şi anume prin repertoriul general ce i se opune ca un întreg, cît şi prin influenţele venite din direcţia altor domenii ale culturii, în primul rînd a influenţei politice şi ideologice. În folclorul muncitoresc apar piese *ce se înscriu în modalitatea artistică orală* dar cu elemente tematice noi care nu au izvorît, în principal, dintr-o legătură cu opera cultă artistică ci au fost determinate în primul rînd de împrejurările vieții sociale noi. Pe terenul întîlnirii celor două modalități, oral și cult, pe care se dezvoltă viața artistică populară a muncitorilor ia naștere și un alt fenomen nou care nu mai poate fi constrîns schematic nici în confiniile vechiului folclor — produs al izolării — și nici pe linia literaturii culte popularizate și care prezentînd aspecte dintre cele mai complexe trebuie apreciat ca atare. Cercetarea este chemată să descifreze în notațiile noului fenomen acele calități care-i fixează autonomia relativă.

Pătrunderea literaturii și artei culte impune studiul întregului repertoriu artistic prezent în rîndul maselor de muncitori în primul rînd sub raport cantitativ față de cele două modalități literare și artistice de la nivelul întregului repertoriu (cît de mult a pătruns arta cultă în viața artistică a colectivității de muncitori la un moment dat, etc.), raport care se răsfrînge atît ca proces de influență asupra vieții literare și artistice a membrilor în parte a respectivei colectivități, cît și ca proces concretizat în calitatea nouă a acestor opere în care folcloricul și cultul coexistă fie asindetic, fie printr-o suprapunere verticală exprimată ca restructurare parțială a modalității orale, a tematicii și a formei (sau a tematicii plus a formei etc.) unei creații inițial tradiționale.

Caracterizarea pieselor artistice prezente în repertoriul maselor de muncitori se poate face în liniile cele mai generale și deci esențiale *după natura operelor* considerate în raport cu cele două constante istoricește cristalizate, „folcloricul" și „cultul" precum și în raport cu natura și calitatea lor *„muncitorească"*.

După natura lor, repertoriul prezintă trei categorii de fenomene: fenomene de folclor tradițional vechi sau nou, cristalizate cu claritate ca modalitate orală tradițională; fenomene de literatură cultă populară (prin circulație) care, la muncitori, nu au intrat într-un proces de circulație de tip folcloric; fenomene mixte, mai mult sau mai puțin structurate după natura folclorică tradițională sau după natura creației culte.

*Piesele de folclor oral tradițional* sînt reprezentate printr-o mare bogăție și frumusețe artistică exprimată în feluritele genuri și specii. În principal ele sînt piese preluate din folclorul țărănesc vechi, respectiv folclorul pastoral și agricol, precum și piese de folclor de aceeași factură tradițională și anume din folclorul altor ocupații ca: folclorul vechi ale minerilor, al tăietorilor de lemne, al meșteșugarilor de la sate etc.; sau piese de folclor contemporan create de muncitori întru totul în maniera folclorică tradițională.

Legătura foarte strînsă a repertoriului cu operele literare și artistice de folclor țărănesc și *predilecția* pentru acestea se explică prin originea țărănească a majorității muncitorilor industriali; totodată prin valoarea și viabilitatea folclorului nostru țărănesc tradițional de o rară bogăție și frumusețe artistică; prin continua legătură dintre mediul industrial și cel sătesc.

În condițiile revoluției culturale piesele de folclor tradițional sînt propagate în noul repertoriu și prin acțiuni organizate: programe radio etc.

*Prezența și circulația unor piese literare și artistice culte* la nivelul maselor de muncitori vizează cunoașterea de către aceștia a unor poezii, cîntece, romane, piese de teatru etc. În trecut, majoritatea operelor culte au fost popularizate în rîndul muncitorilor prin activitatea culturală desfășurată de sindicat și anume pe calea unor organizații artistice muncitorești locale, muzicale și teatrale, prin crearea de biblioteci etc. și prin acțiunile culturale inițiate de intelectuali progresiști ca înființarea unor asociații artistice corale și teatrale, sau crearea de biblioteci populare etc.

Activitatea la care ne referim, organizată în regimul trecut sub îndrumarea partidului clasei muncitoare în cazul celei sindicale și în mod relativ spontan în cazul inițiativelor personale ale unor oameni de cultură, este preluată de către revoluția culturală în condiții cu totul deosebite. Căile de îmbogăţire a repertoriului în cadrul revoluţiei culturale statal organizate pe criterii ştiinţifice oferă maselor de muncitori posibilitatea venirii lor în contact cu operele artistice valoroase pe baza principiului ridicării maselor la arta de valoare şi nu a coborîrii artei la forme diluate, de popularizare a artisticului, arta urmînd căi diferite de acelea ale altor domenii, de exemplu de condiţiile de popularizare ale operelor de ştiinţă. Atît în trecut cît şi în condiţiile noi, esenţial modificate, ale revoluţiei culturale, o prezenţă relevantă înscrie în repertoriul muncitoresc programul artistic de factură cultă al activităţii artistice de amatori. Multe din operele difuzate pe această cale au devenit extrem de populare, fără însă a fi fost transformate în ,,folclorice prin circulaţie”.

Cea de a treia categorie cuprinde *operele mixte*, care nu sînt nici pur folclorice în lumina normelor folcloristicii tradiţionale şi nici exclusiv culte şi se manifestă în forme diverse, de exemplu ca opere culte prin geneză care au suferit reconstituiri pe tipare folclorice tradiţionale, sau ca opere populare prin geneză care au absorbit unele elemente culte etc. O categorie importantă ce se manifestă în această a treia zonă a repertoriului muncitoresc o constituie operele care nu sînt nici folclorice tradiţionale, în accepţiunea clasică, şi nici culte, păstrate ca atare, provenind din arta populară orăşenească în care mixtura dintre folcloric şi cult s-a realizat încă înainte de a fi fost preluate şi nu ca rezultatul unei modificări intervenite la iniţiativa artistică a muncitorilor.

Piesele mixte, populare la muncitori, apar adeseori şi ca fenomene izvorîte în principal sub impulsiunea unor cauze deosebite de aceea a confruntării exclusive dintre ,,folclor” şi ,,arta cultă”, de exemplu a unui eveniment politic, a unei greve din trecut care solicită apariţia unui cîntec mobilizator etc. În asemenea cazuri se nasc adeseori creaţii şi variante extrem de importante ca documente politice dar mai puţin realizate din punct de vedere artistic, ceea ce are ca urmare înlocuirea lor cu alte piese, pe măsură ce împrejurările care le-au solicitat au fost depăşite ca moment istoric. Această situaţie caracterizează de exemplu viaţa multor cîntece politice revoluţionare din trecut.

Caracteristica de ,,muncitoresc” se conferă *acelor opere artistice care au în centrul preocupării lor clasa muncitoare în întregime, sau membrii individuali ai acesteia — eroul muncitor —, reflectă aspecte ale felului de viaţă materială şi spirituală a muncitorilor şi tratează fenomenele de pe poziţiile clasei muncitoare.*

Calitatea de ,,muncitoresc” apare în repertoriul clasei muncitoare în legătură cu fiecare din cele trei categorii de fenomene artistice menţionate : în operele literare şi artistice aparţinînd literaturii şi artei culte, în cadrul cărora calitatea de ,,muncitoresc” se conturează de preferinţă în sfera literaturii şi artei socialiste; în opere structurate din punct de vedere tematic şi formal-artistic pe tiparele clasice ale folclorului oral-tradiţional precum şi în opere mixte în care converg elemente de creaţie provenite din modalităţi de creaţie diferite, culte şi orale tradiţionale ţărăneşti, inclusiv preluate din folclorul tradiţional orăşenesc.

Operele literare şi artistice *muncitoreşti* nu epuizează întregul repertoriu artistic al muncitorilor în cadrul căruia, după cum a rezultat, coabitează o multitudine de fenomene. În repertoriul literar şi artistic popular al clasei muncitoare într-o perioadă dată şi în limite geografice-teritoriale determinate (centru industrial, regiune, ţară) cele trei categorii sus menţionate şi *exprimînd o caracteristică muncitorească* fiinţează în proporţii variabile în funcţie de mai mulţi factori. Repertoriile artistice mai vechi ale muncitorilor din cadrul orînduirii capitaliste cuprind în proporţie covîrşitoare fenomenele aparţinînd celei de a doua şi celei de a treia categorii.

Există o diferenţă între ceea ce numim opere populare *muncitoreşti* şi opere populare care circulă *în rîndul maselor de muncitori*. Diferenţa ce o sesizăm este determinată de operele ce reprezintă cu *claritate* elementele ce consacră noţiunea de ,,muncitoresc”, şi care se află într-un raport de subordonare faţă de sfera mai generală a celor „populare" în rîndul maselor de muncitori.

Problema calităţii muncitoreşti, în felul în care o punem, ridică şi întrebarea dacă se poate acorda calificativul de muncitoresc operelor ce aparţin prin creaţie muncitorilor dar nu introduc elemente suficiente din care să rezulte aspecte muncitoreşti de felul celor condiţionate în definirea „muncitorescului" mai sus expusă (informaţiile ne arată că o asemenea operă a fost creată totuşi de muncitori). Problema autorului care nu este muncitor nu intră însă în discuţie de vreme ce am apreciat ca muncitoreşti şi acele creaţii de factură cultă care se conformează normelor amintite. Considerăm că astfel de producţii nu se integrează în „muncitoresc" deoarece criteriul de clasificare trebuie să aibă în vedere în mod sever *caracteristicile reprezentative* care constituie totodată şi coordonatele de apreciere. Fenomenul nu este motivat exclusiv de raţiuni de cercetare ci şi de o bază reală, de faptul că în general asemenea creaţii apar în legătură cu acei muncitori care nu s-au integrat *încă*, în ceea ce priveşte felul lor de trai material şi spiritual, în specificul muncitoresc.

Contopirea prin problematică şi imagini a unei opere, creaţie proprie a muncitorului, cu alte creaţii de aceeaşi factură aparţinînd altor clase şi pături nu poate să constituie o calitate negativă, în ansamblul creaţiei muncitorilor; dimpotrivă, dacă sesizăm aceste aspecte subordonate scopului ştiinţific al definiţiei, trebuie să sesizăm de asemenea că operele create de muncitori în manieră similară creaţiilor proprii altor categorii ale poporului, în spirit ţăranesc etc. ne obligă a sublinia legătura strînsă între muncitori şi celelalte categorii sociale ale poporului, reflectată de data aceasta într-o împrejurare artistică.

În trecut creaţiile artistice originale, cu specific muncitoresc bine profilat, au apărut cu prioritate la muncitorii industriali mai vechi, muncitori vîrstnici, muncitori la a doua şi a treia generaţie de muncitori ş.a., mai consolidaţi în cadrul unei vieţi materiale specific muncitoreşti. În acestea se revarsă cu naturaleţe imagini proprii felului de trai, concepţiilor etc. ce caracterizează ansamblul culturii populare a muncitorilor.

Ca structură, creaţia artistică a muncitorilor cu absenţa fenomenelor specifice muncitoreşti se leagă în mod curent de preferinţă de o structură folclorică de tipul celei ţărăneşti dar şi de tipul altor categorii, orăşeneşti, în timp ce creaţia muncitorească specifică îşi caută mai insistent forme şi expresii proprii. Acordînd întreaga însemnătate pieselor pe care le definim drept „creaţii muncitoreşti" şi „recreaţii muncitoreşti" acestea nu pot totuşi constitui un obiect de cercetare în sine, în afara *întregii* modalităţi a vieţii artistice a respectivelor mase, în afara specificului folclorului tradiţional şi a activităţii ce le leagă de specificul general al artei culte.

Categoria artistică de „muncitoresc" se realizează în ansamblul repertoriului în *proporţii diferite* în legătură cu următoarele împrejurări : *Aspectele referitoare la felul de trai, la făurirea de eroi muncitori individuali se leagă cu precădere de piese de factură tradiţională-orală ţărăneşti şi de factură orăşenească preluate de muncitori* şi în care aceştia introduc specificul muncitoresc, fie prin adiţiuni la imaginile preluate fie înlocuindu-le cu cele muncitoreşti. *Caracteristicile muncitoreşti care se referă la clasa muncitoare în întregime şi prin care se exprimă în mod pregnant-revoluţionar elemente de ideaţie, de concepţie, de pe poziţiile teoriei revoluţionare a clasei muncitoare apar în principal în cadrul operelor de factură cultă ale literaturii si artei socialiste difuzate în masă.* Această situaţie credem că trebuie pusă în primul rînd în legătură cu principiul general al raportului dintre conştient şi spontan în mişcarea muncitorească, cu rolul partidului clasei muncitoare în introducerea fenomenelor de conştiinţă în rîndul maselor muncitoare.

Fenomenul artistic muncitoresc trebuie deci apreciat şi în lumea introducerii lui din afară şi nu în mod exclusiv ca manifestare spontană a muncitorilor, de unde rezultă consecinţe majore pentru cercetarea şi definirea folclorului muncitoresc.

Cercetarea repertoriului artistic trebuie să se orienteze spre masele de muncitori pe considerentul că orice cercetare de folclor porneşte de la premisa *frecvenţei fenomenului de folclor în mase.* În arta populară muncitorească, operele culte socialiste popularizate şi creaţiile individuale ale muncitorilor nu au o rezonanţă identică în mase sau la muncitorii înaintaţi, aceştia din urmă fiind, sub raportul conştiinţei socialiste, dintr-un stadiu ,,mai esenţial muncitoresc'', respectiv mai esenţial revoluţionar decît masele în diferitele etape ale dezvoltării clasei muncitoare.

Pieselor de folclor, aparţinînd lucrătorilor mineri sau forestieri din perioadele anterioare transformării acestor categorii de lucrători în proletari, nu li se poate atribui în mod nediferenţiat calificativul de ,,muncitoreşti''.

Situaţia este valabilă şi în legătură cu folclorul breslelor etc. Prin geneza lor, anterioară apariţiei proletariatului, acestea nu pot să cuprindă în formele lor vechi calităţi specifice muncitoreşti. Absorbirea acestor piese folclorice în repertoriul muncitoresc are loc o dată cu proletarizarea categoriilor sus-menţionate şi anume pe două căi : fie ca folclor vechi nesupus modificărilor, fie ca folclor reformulat de muncitori în legătură cu aspecte de viaţă şi de concepţie ale noii clase, clasa muncitoare, devenind astfel folclor muncitoresc propriu-zis.

O greutate obiectivă se manifestă în mod incontestabil în legătură cu aprecierea acestor piese din cauza persistenţei în trecut, în condiţiile societăţii capitaliste, a unor elemente de viaţă identice la muncitorii proletari şi la cei de mai înainte, în special în legătură cu felul de exercitare a ocupaţiei, lucrul la pădure, în mină etc. Cercetarea folclorului vechi, miner, forestier, breslaş, este obligatorie pentru a preciza în noul folclor muncitoresc ce anume a apărut în legătură cu piesele anterioare ale respectivelor categorii, mai ales în centrele industriale cu acelaşi specific de activitate (miner, forestier etc.).

Adeseori, prin argumentaţii logice formulate pe baza unor materiale ilustrative din anumite puncte de vedere, se preconizează definirea ,,muncitorescului'' prin subordonarea acestuia sferei ,,orăşenescului''. În legătură cu această problemă se fac de asemenea necesare unele precizări de obiect şi de metodă. Sub raportul obiectului, noţiunile de ,,muncitoresc'' şi ,,orăşenesc'' se referă la două categorii de fenomene deosebite, criteriul de clasă fiind fundamental în aprecierea oricăror fenomene sociale. Dacă prima noţiune este omogenă, în sensul că se referă la o singură clasă socială, cea de-a doua este expresia unei unităţi sociale neomogene din punct de vedere al categoriilor şi claselor sociale. În ceea ce priveşte fenomenul de folclor, între cele două sfere, ,,folclor muncitoresc'' şi ,,folclor orăşenesc'', nu se poate trage semnul egalităţii din mai multe considerente. Pornind de la contradicţia dintre sat şi oraş, şi deci de la diferenţierea în ,,folclor sătesc'' şi ,,folclor orăşenesc'', sfera folclorului orăşenesc nu o include în întregime pe aceea a folclorului muncitoresc deoarece sfera folclorului muncitoresc se materializează în trei ipostaze deosebite : folclorul muncitoresc al muncitorilor locuitori ai oraşului ; acela aparţinînd muncitorilor locuitori ai satului şi antrenaţi în mediul industrial numai pe timpul exercitării activităţii strict profesionale; acela aparţinînd muncitorilor rezidenţi ai unui centru industrial — unitate socială intermediară surprinsă în proces de orăşenizare dar oscilînd puternic în condiţiile societăţii burgheze din trecut spre formula unei existenţe rurale. Între cele două sfere, ,,folclorul muncitoresc'' şi ,,folclorul orăşenesc'', nu există o suprapunere perfectă nici în timp. Sfera folclorului orăşenesc se constituie cu mult înaintea apariţiei folclorului muncitoresc, iar acesta din urmă nu preia în mod integral întreaga moştenire a folclorului orăşenesc nici măcar în cazul folclorului muncitorilor rezidenţi ai oraşelor. Cu atît mai puţin putem vorbi despre o moştenire a folclorului orăşenesc vechi la muncitorii locuitori ai satelor sau la aceia din centrele industriale neevoluate spre stadiul de oraş.

O totală subsumare a sferei folclorului muncitoresc aceleia a folclorului orăşenesc nu este plauzibilă nici pe motivul că ambele categorii ne oferă producţii mixte (combinaţie de „folcloric" şi „cult" în aceeaşi operă artistică), deoarece există o diferenţă specifică între condiţiile în care s-a format caracterul mixt din folclorul orăşenesc şi cel mixt din structura folclorului muncitoresc. În cazul operelor artistice muncitoreşti, fenomenul mixt se leagă în ultimă instanţă de locul şi rolul deosebit pe care-l ocupă clasa muncitoare în istorie şi de sarcinile istorice ce-i revin. În legătură cu aceasta, ne amintim rolul artei socialiste în formarea creaţiilor mixte originale la muncitori.

Chiar dacă am face abstracţie de obiecţiile referitoare la caracterul eterogen al artei populare orăşeneşti sub raportul claselor şi categoriilor sociale care au concurat la realizarea acesteia — ceea ce în mod ştiinţific nu este posibil — şi am aprecia cele două categorii în mod exclusiv sub raportul caracterului eterogen al modalităţii artistice prin care se exprimă datorită coexistenţei în confiniile acestor creaţii atît a naturii populare — orale cît şi a celei culte — scrise, metoda de a defini o noţiune eterogenă (folclorul muncitoresc) printr-o altă noţiune eterogenă (folclorul orăşenesc), nu este relevantă şi complică lucrurile.

În lumina condiţiilor în care apare şi se dezvoltă fenomenul artistic popular la muncitori este mai eficientă definirea folclorului muncitoresc în raport cu cele două categorii istoriceşte cristalizate, respectiv în raport cu folclorul ţărănesc devenit clasic şi cu opera cultă. Prin raportarea la cele două categorii cu un specific bine determinat se va putea ajunge atît la definiţia proprie a folclorului muncitoresc cît şi la cunoaşterea raportului dintre folclorul orăşenesc şi folclorul muncitoresc, extrem de utilă pentru a demonstra legătura puternică indiscutabilă dintre cele două forme, întrepătrunderea lor pe anumite secvenţe.

Cercetările de teren efectuate la muncitori subliniază o viaţă artistică bogată, ce se manifestă complex din toate punctele de vedere.

Prezenţa în repertoriul artistic general al maselor de muncitori a operelor de folclor vechi ţărănesc precum şi a folclorului vechi aparţinînd altor categorii de ocupaţii (ca mineri, forestieri, meşteşugari de la sate); prezenţa operelor vechi şi contemporane din cadrul artei populare orăşeneşti (care ea însăşi se profilează ca fenomen nu mai puţin complex, constituit din folclor lăutăresc, folclorul meşteşugăresc al oraşului etc.); prezenţa operelor culte popularizate; prezenţa unor opere creaţii proprii ale muncitorilor de factură folclorică tradiţională, precum şi a unor creaţii proprii de factură mixtă, considerînd totodată şi multitudinea de genuri şi specii prin care fiinţează toate aceste opere, rezultă că definiţia folclorului muncitoresc nu se poate da decît pornind de la această realitate bogată şi multilaterală. Definirea folclorului muncitoresc nu poate fi fundamentată pe baza unor cercetări unilaterale, dirijate spre o singură latură a realităţii artistice, de exemplu în mod exclusiv pe baza cîntecelor, sau pe baza prozei muncitoreşti etc., cu atît mai puţin pe baza cercetării şi concluziilor obţinute în legătură cu o specie aparte (cum ar fi cîntecele muncitoreşti revoluţionare sau proza scurtă satirică etc.). Definirea folclorului muncitoresc nu se poate face nici pe baza unui material unilateral, de exemplu pe baza operelor mixte.

★

În lumina aspectelor şi a punctului de vedere general, expus mai sus, ne îndreptăm în mod inevitabil spre concluzia că în definiţia folclorului muncitoresc trebuie să calificăm drept folclor în mod exclusiv acele opere care se dezvoltă în condiţiile *obligatorii pentru orice operă folclorică*: oralitate, anonimat, caracter colectiv, exprimare omogenă prin oralitate şi anonimat etc., condiţii în care rolul oralităţii, după cum se ştie, nu este exterior ci determinant, apare din interiorul procesului de circulaţie şi-i conferă, în cele din urmă, caracteristica de folclor. Îmbinînd această poziţie cu definiţia dată „muncitorescului", rezultă că *folclorul muncitoresc se constituie în mod exclusiv din opere literare şi artistice de factură tradiţională-orală, create într-o manieră întru totul fidelă acestei facturi. Creaţii, sau re-creaţii grefate pe o operă dată de folclor, efectuate de muncitori în parte sau în colectiv sau chiar de membrii altor categorii, opere care au în centrul preocupării eroul muncitor, clasa muncitoare şi reflectă aspecte din felul de viaţă materială şi spirituală a muncitorilor, de pe poziţiile clasei muncitoare.*

În realitatea socială a ţării noastre, asemenea opere au existat şi există şi azi datorită unor condiţii specifice legate de condiţiile de dezvoltare ale muncitorimii, în raport cu provenienţa acesteia din mediul ţărănesc, cu participarea unei bune părţi a maselor de muncitori la viaţa acestui mediu multă vreme după intrarea în industrie. Folclorul muncitoresc este puternic alimentat de folclorul ţărănesc tradiţional, iar diferenţierile faţă de folclorul tradiţional apar pe linia calităţilor ce se exprimă prin categoria artistică de „muncitoresc".

Folclorul muncitoresc caracterizează în mod deosebit repertoriul maselor de muncitori din trecut, în condiţiile societăţii capitaliste şi a perioadei precapitaliste în care izolarea de „cultura cultă" era nota predominantă, încă hotărîtoare pentru dezvoltarea vieţii artistice colective a maselor de muncitori.

Datorită situaţiei sociale specifice a clasei muncitoare în legătură cu locul şi rolul consecvent revoluţionar ce-i revine în istorie, cercetarea de folclor muncitoresc nu poate să stăruie cu exclusivitate asupra propriului său obiect, ceea ce era posibil şi chiar obligatoriu în legătură cu folclorul vechi al celorlalte clase şi categorii.

Definiţia folclorului muncitoresc, şi în legătură cu aceasta metoda de cercetare, trebuie să fie deosebit de elastică în direcţia recunoaşterii caracterului de „stadiu" în care se află folclorul muncitoresc în ansamblul vieţii artistice colective a muncitorimii. Supusă necontenit influenţei unor factori politici, ideologici, culturali, sfera vieţii artistice la muncitori se modifică, şi anume într-o direcţie cu totul nouă, necunoscută de dezvoltarea folclorului clasic : folclorul muncitoresc nu mai fiinţează ca *unică* modalitate literară artistică de dezvoltare a vieţii artistice la nivelul maselor, cum era cazul vechiului folclor ţărănesc la masele ţărăneşti din trecut. Coexistenţa manifestă a altor forme artistice devenite populare pe acelaşi plan al maselor, trebuie să fie vizată atît de cercetarea de folclor muncitoresc cît şi de obiectul folclorului muncitoresc şi anume în direcţia *situării obiectului acestuia la interferenţa dintre popular-oral şi popular-cult, interferenţă privită ca un proces istoric general.* Dacă pentru anumite perioade acest lucru ar fi părut absurd, fiind vorba despre ceea ce s-ar putea numi *ieşirea obiectului din limitele propriului său obiect,* în cazul folclorului muncitoresc *se impune* cu severitate.

Interpretarea noilor fenomene literare şi artistice culte, progresiste şi socialiste, prezente în proporţie de masă în rîndul muncitorilor nu poate fi efectuată pe linia estompării contururilor categoriei de folclor, categorie istoriceşte constituită în condiţiile de izolare a maselor de cultura scrisă şi nici nu poate fi efectuată prin ştergerea caracteristicilor ce diferenţiază arta cultă de cea folclorică, ci, dimpotrivă, ea trebuie să pornească de pe terenul „popularului" în general şi să procedeze la diferenţierea a ceea ce găseşte la nivelul repertoriului *în lumina celor două categorii cristalizate* : „folcloric" şi „cult". În prezent, pînă cînd cele două categorii — opera folclorică tradiţională şi opera cultă — nu si-au modificat modalitatea clasică constituită ci se înfăţişează pe mai departe ca opere finisate, nu putem admite că o operă cultă, aflată într-o circulaţie de tip folcloric, este un fenomen de folclor în accepţiunea clasică ce o impune această noţiune, după cum nici o operă de factură folclorică tradiţională, devenită clasică printr-o formă finită cunoscută, nu este un fenomen cult în accepţiunea clasică, atunci cînd descrie o circulaţie cultă.

Chiar dacă prin absurd s-ar acredita o a treia modalitate artistică de durată, cele două modalităţi definite ca „folclor" şi „cult" nu mai pot fi ignorate de vreme ce fiecare în parte impune o unitate artistică formală bine conturată, cristalizată prin opere care s-au constituit în respectiva modalitate şi există ca opere finisate.

Prin cele două calităţi din care se constituie folclorul muncitoresc, din categoriile de „folclor” şi de „muncitoresc”, acesta se află în dezvoltarea istoriei la intersecţia dintre oral-popular şi scris-cult şi anume nu centrifugal, pornind dinspre interiorul acestei intersecţii, ci centripetal, respectiv pornind din spre laturile sale extreme. Folclorul este tradiţional şi exprimă o formă veche bine cristalizată ; „muncitorescul” este legat în mod esenţial de un fenomen nou apărut în societate şi anume de noul revoluţionar, de sarcinile consecvent revoluţionare ce-i revin. De la început el se manifestă ca un conţinut nou care ia însă forma folclorică, respectiv pe cea mai apropiată formă — considerînd împrejurările în care se naşte muncitorimea şi cultura de la care pornesc masele de muncitori. În timp ce folclorul *impune forme fixe determinate de condiţii de dezvoltare specifice* (izolare şi oralitate etc.), muncitorescul dimpotrivă ridică cerinţe pentru o tematică nouă, ale cărei forme s-au conturat în modul cel mai esenţial în cadrul artei înaintate şi culte socialiste. Dacă pe de o parte am încerca să realizăm o operă tot mai esenţial folclorică ar însemna să mergem pe linia consecvent tradiţională, care se impune în primul rînd ca un proces de circulaţie omogen, ceea ce corespunde unui proces tot mai izolat de „cultura cultă”, axat tot mai mult pe propriile sale coordonate ; dacă, pe de altă parte, încercăm ideea realizării unei opere tot mai esenţial muncitoreşti, aceasta presupune tot mai mult ieşirea din izolare şi însuşirea conţinutului şi formei de factură cultă. În lumina acestei contradicţii, care se exprimă şi ca o contradicţie între fond (muncitorescul) şi formă (folclorul), apar cu evidenţă liniile realităţii în care se dezvoltă folclorul muncitoresc, produs al primei întîlniri pe plan artistic dintre esenţa nouă, tematică, ideologică şi politică şi masele de muncitori. Rolul hotărîtor, în ultimă instanţă, al conţinutului, totodată principiul — devenit legitate în opera artistică — unităţii dintre conţinut şi formă, determină *caracterul transient* în care se constituie obiectul folclorului muncitoresc în istoria culturii populare muncitoreşti. Realitatea vie ne dovedeşte cu prisosinţă continua tentativă în viaţa artistică a maselor de muncitori spre asimilarea artei culte, manifestată atît la nivelul circulaţiei cît şi la nivelul creaţiei. Pe măsură ce clasa muncitoare se dezvoltă şi participarea maselor de muncitori la procesul producţiei industriale, la o viaţă publică socială şi politică se intensifică, totodată se intensifică legătura cu operele artistice culte şi mixte (ultimele, orăşeneşti, sau ale altor pături sociale) ; alături de creaţiile de folclor muncitoresc îşi fac apariţia în circulaţie piese artistice de factură cultă şi mixtă, pe care masele de muncitori, în virtutea culturii lor generale artistice predominant folclorice, le supun unui proces de circulaţie de tip folcloric. La aceste opere, spre deosebire de cele de folclor muncitoresc, forma folclorică începe de fapt să cedeze ca formă rigidă, să se impună numai ca tendinţă. De obicei, atît creaţiile de folclor muncitoresc cît şi operele supuse unei „circulaţii de tip folcloric” nu exprimă o creaţie nouă, originală din toate punctele de vedere ci o îmbrăcare a conţinutului artistic muncitoresc în vechea modalitate tradiţională orală integrală sau parţială. Această îmbrăcare, în cazul operei mixte, nu se referă întotdeauna la un fenomen proaspăt creat ci poate să apară prin intermediul formelor mixte specifice artei populare orăşeneşti care prin asimilarea folclorică a operei culte a creat aspecte mixte proprii încă înaintea apariţiei clasei muncitoare în oraşe. O mare parte din creaţiile mixte (nici folcloric nici cult, şi folcloric şi cult) la muncitori, creaţii proprii sau parţiale, reprezintă manifestarea fenomenului artistic muncitoresc definit de noi, de data aceasta îmbrăcat într-o prezentare de artă populară orăşenească, a doua formă artistică populară la îndemîna muncitorilor.

Creaţiile „mixte”, în acelaşi timp „muncitoreşti”, reprezintă după noi un alt fenomen artistic popular-muncitoresc ce nu se confundă cu folclorul muncitoresc propriu-zis. Pe plan istoric, fenomenul mixt a apărut relativ mai tîrziu. Cele două stadii, folclorul muncitoresc şi fenomenul mixt realizat prin circulaţia de tip folcloric fie a operelor prin geneză culte, fie a operelor prin geneză mixte-orăşeneşti, se desluşesc în realitatea artistică a muncitorilor ca procese artistice de creaţie şi circulaţie paralele. Oricît bunăvoinţă am manifesta, realitatea ne obligă să recunoaştem că în nici unul din stadiile descrise, primul stadiu, folclorul muncitoresc şi al doilea stadiu, „fenomenul mixt în circulaţia folclorică", nu apar fenomene artistice *realizate* la nivelul artei culte sau la nivelul artei populare de tip folcloric-tradiţional (cizelate de-a lungul secolelor). Această situaţie nu ştirbeşte însă întru nimic importanţa celor două fenomene; dimpotrivă o subliniază, şi anume ca documente deosebit de convingătoare în legătură cu dezvoltarea cerinţelor şi gustului artistic al maselor de muncitori, ca trepte ce le parcurge gustul artistic al acestor mase de la o viaţă artistică unică, folclorul tradiţional ţărănesc etc., la o viaţă artistică cu totul nouă şi complexă, reprezentată prin alăturarea la prezenţa folclorică a prezenţei operelor artistice culte şi mixte-orăşeneşti. Concomitenţa în repertoriile muncitoreşti vechi, dar mai ales în cele noi, a operelor de folclor, prezenţa de mari proporţii a celor mixte, de asemenea prezenţa operelor culte atestă evoluţia generală a procesului ridicării maselor spre arta cultă, evidenţiind împrejurările deosebit de complexe în care această evoluţie se exprimă ca atare.

Problema folclorului muncitoresc este legată în mod legic de fenomenul revoluţiei culturale din socialism şi, ca urmare, obiectul folclorului muncitoresc nu poate fi stabilit în afara întregului proces al revoluţiei culturale. Apariţia folclorului muncitoresc vechi încă în cadrul societăţii capitaliste nu anulează aceasta deoarece de la apariţia sa clasa muncitoare începe să se afirme pe planul vieţii artistice atît în mod spontan cît şi în mod conştient, organizat de către partidul clasei muncitoare, să caute forme artistice satisfăcătoare specificului său de viaţă şi idealurilor sale, totodată proporţionale stadiului general de cultură al maselor, începe să lupte împotriva izolării artistice. Formele artistice consacrate încep să fie folosite ca tribună a luptei politice a clasei muncitoare, totodată pîrghii de introducere a conştiinţei socialiste în mase.

Idealul artistic nu rămîne însă la stadiul folclorului muncitoresc, fenomen uşor de argumentat prin însăşi construcţia mozaicală a repertoriilor artistice la muncitori şi prin ritmul rapid de creaţie şi apoi de abandonare a propriilor piese de folclor care se generează şi dispar într-un proces dinamic, permanent, în raport cu diferitele straturi ale maselor de muncitori şi cu emanciparea lor continuă. Lupta pentru desfiinţarea exploatării, care îşi propune printre revendicările sale şi eliberarea culturală şi artistică, impulsionează cerinţe tot mai înalte, care sînt făcute cunoscute maselor de muncitori atît printr-o propagandă politică, cît şi prin propaganda culturală-artistică propriu-zisă, fenomene ce apar încă în condiţiile luptei politice şi ideologice a clasei muncitoare în capitalism. Cercetarea de folclor muncitoresc are sarcina de a situa cu fidelitate fenomenul de folclor muncitoresc şi fenomenul mixt pe drumul artistic ascendent al maselor de muncitori, a valorifica aspectele complexe şi nu a rezolva în mod schematic situaţii deosebit de semnificative pentru dezvoltarea de ansamblu a culturii spirituale populare muncitoreşti. În aprecierea fenomenelor de folclor muncitoresc trebuie să ne situăm din punctul de vedere al întregii perspective istorice şi să înţelegem fenomenele concrete ale unor perioade în raport cu locul ce-l ocupă în dezvoltarea generală a istoriei clasei muncitoare şi a societăţii noastre.

Problema folclorului muncitoresc iese, sub raportul metodei, din obiectul său, transformîndu-se într-un sistem de corelaţii de gîndire capabil să cuprindă realitatea propriului său obiect *în toate implicaţiile sale majore, determinate de planul general al sferei culturii populare în socialism.* Ca metodă, definiţia reprezintă în cazul de faţă perspectivele de factură logică în care trebuie să se încadreze tratarea în parte a laturilor concrete ale folclorului muncitoresc în care, datorită caracterului prea individual, procesul ontic ascendent de la folclor — ca unică modalitate artistică — la cult — ca cea de-a doua modalitate artistică — se manifestă doar ca tendinţă generală. Datorită faptului că în ansamblul culturii populare a maselor de muncitori folclorul muncitoresc nu reprezintă o condiţie artistică singulară şi nici un scop artistic unic şi definitiv, problema definiţiei folclorului muncitoresc se impune sub două aspecte, atît ca problematică pornind de la realitatea vieţii artistice a muncitorilor în mod concentric, din spre exterior, spre a cuprinde definiţia într-o expresie sintetică, cît şi ca problematică pornind de la fenomenul procesual general de asimilare a artei culte, de la punctele cardinale intrinsece acestuia, spre a-l discuta în conexiunile lui cu fenomenul de folclor muncitoresc.

Oricît de multe piese de folclor muncitoresc apar în repertoriul maselor de muncitori, sau oricît de fecund se dovedeşte procesul de creaţie şi de re-creaţie a unor opere în spirit mixt — popular şi cult — aceste fenomene nu pot oglindi decît o parte din conexiunile cele mai semnificative ale vieţii artistice a maselor de muncitori. Ca urmare, investigarea ştiinţifică asupra folclorului muncitoresc trebuie să se situeze pe poziţiile cele mai generale, spre a se surprinde pe sine însăşi.

În ceea ce priveşte prezenţa fenomenului de creaţie mixt, care după cum rezultă în mod implicit şi din definiţia dată folclorului muncitoresc nu se prezintă ca folclor muncitoresc, interesează problema definiţiei folclorului muncitoresc în legătură cu principiul general expus că cercetarea de folclor muncitoresc trebuie să se sesizeze de toate fenomenele alături de care fiinţează în repertoriul muncitorilor, cu atît mai mult cu cît fenomenul artistic mixt reprezintă o fază nouă post-folclorică în procesul cultural general semnalat.

Tentativa de a extinde definiţia folclorului muncitoresc, şi la sfera creaţiilor şi recreaţiilor mixte, nici pur folclorice şi nici pur culte ale muncitorilor, nu poate răspunde exigenţelor artistice ale realităţii de cercetat. În lumina procesului general de ridicare a maselor de muncitori la o viaţă artistică de factură cultă această încercare poate mai degrabă să ridice obstrucţii în calea celor care se aplică să aprecieze fenomenele noi, lipsind cercetarea de posibilitatea de a fixa şi determina calitativ creaţia artistică nouă ce apare la muncitori, în raport cu o coordonată stabilă şi clară : folclorul oral tradiţional.

Contextul mixt, nici pur folcloric şi nici pur cult în care apar nenumărate piese de creaţie şi co-creaţie artistică a muncitorilor nu exprimă „un nou folclor" ci o creaţie nouă în proporţie de masă rezultat al *interferenţei folclorului şi artei culte*, interferenţă mult discutată în legătură cu alte procese din istoria artei.

Creaţia populară muncitorească de factură mixtă, indiferent dacă este nouă sau re-creaţie, indiferent dacă se referă la o operă iniţial cultă sau la o operă iniţial mixtă, în care însă elementul cult precumpăneşte, reprezintă o formă specifică a interferenţei dintre folclor şi arta cultă. Privită în dinamica intrinsecă pe care o descrie, deci ca proces de creaţie, opera mixtă muncitorească se constituie ca proces analog celui pe care în creaţia artistică cultă îl cunoaştem sub denumirea de *tratare cultă a folclorului.* Faţă de acesta, fenomenul mixt muncitoresc în discuţie înscrie o formă caracteristică ce se constituie ca fenomen de creaţie revers celui mai sus amintit şi anume acela de *creaţie prin tratare folclorică a fenomenului cult.*

Problema tratării folclorice a artei culte s-a discutat de obicei în creaţia unui artist cult referitor la operele care au recurs la utilizarea formei folclorice prin citare nemijlocită pentru a exprima o tematică prin esenţă cultă (un exemplu cunoscut este poezia *Ce te legeni, Codrule* de Mihai Eminescu). Prin autor şi temă, interferenţa folclor-artă cultă reprezintă aici un proces de creaţie proiectat de fapt tot pe planul creaţii artistice culte, iar rezultanta şi-a găsit expresia, de obicei, în fenomene de o rară măestrie artistică. Pe planul creaţiei culte nu apare astfel vreo deosebire calitativă de natură să afecteze esenţa artistică în nici unul din procesele sesizate, în tratarea cultă a folclorului sau în tratarea folclorică a artei culte.

În cazul folclorului muncitoresc propriu-zis, datorită faptului că aici elementul nou este reprezentat prin note puţine, notele noi muncitoreşti fiind nu atît rezultanta confruntării folclor-artă cultă, cît mai degrabă a introducerii unei tematici noi, necunoscute de vechiul folclor, reflectare a unor aspecte de viaţă materială şi cultural-politică noi, care sub raport artistic-stilistic se manifestă întru totul în consonanţă cu modalitatea de tip tradiţional oral, fenomenul tratării folclorice a artei culte rămîne aici încă subsumat planului creaţiei artistice folclorice, iar caracterul artistic nu este încă afectat în mod esenţial.

Tratarea folclorică a artei culte la nivelul spontan al maselor populare se manifestă în general ca un proces de o dinamică hotărîtoare pentru caracterul artistic al operelor noi ce apar cînd elementul cult este reprezentat într-o mare proporţie. În acest caz se naşte de obicei un produs mai puţin realizat artistic deoarece procesul de creaţie nu mai are loc nici la nivelul propriu-zis al artei folclorice şi nici la acela al artei culte. Acesta este şi cazul creaţiilor mixte ale muncitorilor, rezultate din interferenţa folclor — artă cultă, în care notaţiile culte sînt prezente în proporţii apreciabile iar tratarea lor folclorică este realizată de mase de pe poziţiile de cultură artistică generală încă predominant folclorice dar nu în cadrul exclusiv al modalităţii creaţiei folclorice.

Cunoscutele cuvinte ale lui George Enescu : „ . . . socotesc folclorul perfect în sine" * exprimate în legătură cu tratarea cultă a folclorului în creaţia muzicală trebuie avute în vedere şi în legătură cu aprecierea creaţiei mixte. Dacă prin geneză şi întreaga sa dezvoltare opera cultă a pornit şi porneşte necontenit de la opera folclorică şi, ca urmare, întreaga ei structură artistică este construită în ultimă instanţă pe baza absorbţiei popularului oscilînd din spre formele de abosrbţie simple spre formele deosebit de complexe şi de subtile prin care se consacră tot mai mult ca operă artistică superior realizată, opera folclorică, prin introducerea fenomenului cult în proporţii sensibile, egale sau precumpănitoare, se dezintegrează sub raportul măestriei şi originalităţii sale proprii în locul asimilării artistice folclorice producîndu-se un fenomen intermediar, „altceva decît folclor".

În cazul creaţiilor originale muncitoreşti realizate de factură mixtă şi supuse *circulaţiei de tip folcloric* (aceasta ea însăşi un instrument al tratării folclorice a artei culte) rezultatul acestui proces concretizat în opere nu valorifică în primul rînd opera artistică ci *procesul artistic intermediar obligatoriu* parcurs de masele poporului spre arta cultă, proces de asimilare spontană, „de preparare" a artei culte prin mijlocirea folclorului spre a o face accesibilă.

Cercetarea fenomenului artistic popular nu poate renunţa la esenţa sa de cercetare *artistică* şi nu se poate orienta cu prioritate, cu atît mai puţin în mod exclusiv, spre fenomenele mixte nereprezentative sub raportul realizării artistice. Nu poate ridica produsele mixte îndoielnice sub raportul realizării artistice la rangul de obiect nou al definiţiei folclorului în perioada contemporană şi nici la rangul de principiu călăuzitor în cercetările cu privire la arta populară muncitorească etc. O asemenea orientare ar însemna scăderea exigenţei artistice faţă de obiectul vechii cercetări de artă populară, a vechii folcloristici, producînd, deci, inevitabil, o slăbire a principiului artistic ca principiu de bază a cercetării, şi aceasta tocmai în momentul în care viaţa artistică a maselor de muncitori şi în general a maselor poporului face o cotitură unică în istorie în direcţia unei vieţi artistice complexe, multilaterale, bogate. Considerăm că în condiţiile generale ale revoluţiei culturale ce se desfăşoară azi în ţara noastră, cercetarea vieţii artistice a maselor de muncitori trebuie să se îndrepte spre întreaga complexitate a vieţii artistice populare considerată în concretizările ei locale şi generale naţionale. Totodată ea trebuie să se realizeze în strînsă legătură cu întreaga sferă a culturii populare considerată în ansamblul socialului în care se integrează. Procesul artistic rezultat din ieşirea din izolare a maselor de muncitori nu-şi mai poate găsi corespondentul într-o cercetare unilaterală, compartimentată. Obiectivele istoriceşte constituite în noţiunea de folcloristică drept cercetare şi generalizare a fenomenului artistic realizat în proporţie de masă *se exprimă sub raportul metodei în noile condiţii ale vieţii artistice muncitoreşti prin orientarea spre întreaga operă populară artistică existentă la nivelul maselor de muncitori.*

---

* G. Bălan, *George Enescu Mesajul — Estetica,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1962, p. 55.

Folclorul muncitoresc inclusiv fenomenul artistic mixt, reprezintă laturi subordonate întregului fenomen artistic popular existent la muncitori. Orientată spre sine, nici cercetarea de folclor muncitoresc şi nici cercetarea fenomenului mixt nu poate fi concludentă, transformîndu-se inevitabil într-o investigaţie schematică, fără să mai amintim că în cazul celei de-a doua ea devine o investigaţie ce pierde din vedere criteriul artistic. Extinderea cercetării asupra sferei întregului fenomen popular artistic în circulaţie rezultă din natura calităţii artistice a investigaţiei care trebuie să aprecieze fenomenele în măsura în care corespund fie criteriului artistic impus de modalitatea artei orale tradiţionale, fie celui impus de modalitatea artistică de factură cultă.

Necesitatea extinderii cercetării de la „folclorul propriu-zis" la „popularul în general" se impune din toate punctele de vedere. Însăşi creaţia mixtă care nu este nici folclor şi nici artă cultă, ci o formă intermediară în stare procesuală nu-şi poate găsi o reflectare ştiinţifică decît în condiţii metodice de extindere a cercetării asupra întregului artistic popular. Orientarea spre acesta se impune în egală măsură datorită perspectivelor de viitor, necesităţii de a aprecia creaţia artistică în continuă transformare şi înnoire a maselor de muncitori care se naşte în condiţii culturale permanent revoluţionate prin pătrunderea tot mai substanţială a culturii „culte". Planul cunoaşterii, respectiv al reflectării ştiinţifice, trebuie să-şi construiască metode de cercetare capabile să reflecte creaţia artistică nouă în condiţionările şi interconexiunile ei nelimitate din realitatea socială.

În condiţiile revoluţiei culturale, folclorul şi arta cultă, modalităţi artistice clasice, reprezintă coordonatele vieţii artistice a maselor de muncitori, totodată a întregului popor. Ele sînt coordonatoarele gustului artistic pe care revoluţia culturală ca proces conştient îl îndrumă cu tot mai multă eficienţă spre înţelegerea şi aprecierea artisticului de factură cultă concomitent cu aprecierea artisticului de factură folclorică şi anume a măiestriei artistice populare tradiţionale autentice.

*LUCIA MUREŞANU*

# DIN PROBLEMELE DE CERCETARE A FOLCLORULUI MUNCITORESC

În regimul burghezo-moşieresc cîntecul muncitoresc nu a făcut la noi obiectul cercetărilor ştiinţifice. Folcloristica romînească, cu rare excepţii, şi-a îndreptat atenţia exclusiv către sat, considerîndu-l ca unic deţinător al folclorului.

Cele cîteva intenţii sau îndemnuri de a se cerceta folclorul oraşului, ivite în decursul anilor, au dovedit totuşi existenţa unor tradiţii folclorice orăşeneşti formate în răstimpul unei perioade îndelungate de viaţă folclorică a oraşelor romîneşti. Astfel, Grigore Tocilescu în 1897, incluzînd în zona de culegere şi tîrgul şi oraşul, îndeamnă a se culege de la diverşi meşteşugari şi muncitori cu ziua, în special obiceiurile şi superstiţiile breslelor. Folclorul la care se referea el, era, de fapt, acela al oraşului precapitalist. În 1910, într-o perioadă de puternică influenţă a idealismului, O. Densusianu, apropiindu-se întrucîtva de înţelegerea progresistă a fenomenelor legate de viaţa spirituală a poporului, în referirile sale la infinitatea continuităţii creaţiei populare a admis implicit ca făcînd parte din domeniul folclorului producţia artistică orăşenească, deosebită într-o oarecare măsură de cea a satului, dar accesibilă lui. În 1927, revista şcolii sociologice bucureştene, condusă de D. Gusti, „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială" [1] a publicat un chestionar pentru monografia unei întreprinderi industriale şi a unei familii de muncitori, prevăzînd şi referiri la viaţa ei artistică. Monografia însă nu a fost realizată, cunoscutele contradicţii ale şcolii sociologice ducînd la considerarea satului drept cea mai caracteristică unitate a societăţii romîneşti.

Totuşi metoda observaţiei directe la teren a şcolii monografice bucureştene a făcut posibilă surprinderea unor aspecte ale folclorului orăşenesc în perioada capitalistă şi anume concentrarea, cu deosebire în capitală, a folclorului diferitelor regiuni, ca urmare a afluenţei ţăranilor proletarizaţi la oraş, împămîntenirea acestui folclor, degajarea lui treptată de obiceiuri şi substraturi rituale şi convieţuirea lui alături de variantele sale orăşeneşti. Unele din aceste aspecte sînt dezvăluite în articolul *Căluşarii romîni la Londra şi realitatea folclorică a Bucureştilor* de Mihai Pop, articol publicat în 1938 de Revista „Sociologie romînească" [2].

Influenţa diverselor curente ideologice burgheze reacţionare şi îndeosebi a gîndirismului asupra folcloristicii a lipsit-o între cele două războaie de posibilitatea cunoaşterii folclorului în întreaga sa complexitate, în care îşi avea locul său bine definit şi folclorul muncitoresc în plină dezvoltare în acei ani. Opunînd noţiunii sociologice de „popor" în sensul unei comunităţi de pături şi clase sociale, noţiunea şovină, reacţionară, de „popor", în sensul de comunitate etnico-religioasă, folcloristica adeptă a gîndirismului a neglijat bogatele şi valoroasele genuri folclorice laice, îndreptîndu-şi atenţia cu deosebire înspre cercetarea folclorului ritual, a folclorului cu substrat magic sau mitic, exagerîndu-i la maximum importanţa şi chiar atribuind în mod fals, printr-o interpretare tendenţioasă, un asemenea substrat unor piese folclorice cu conţinut realist.

---

[1] Anul VI, nr. 3—4, p. 376—394. (I. Setlacec, *Organizarea monografiilor industriale*).

[2] Anul III, nr. 10—12, p. 561—564.

Dacă în domeniul culegerilor şi al observaţiilor de teren, precum şi al documentării, folcloristica dintre cele două războaie a reuşit să aducă unele contribuţii preţioase, în concluziile teoretice însă a alunecat pe o pantă neştiinţifică. Interpretînd noţiunile de „popor" şi „folclor" de pe poziţii metafizice, ea nu numai că respingea orice mărturie vie a permanentei dezvoltări a folclorului, a existenţei sale şi în afara graniţelor satului, dar încerca să construiască definiţii la baza cărora punea o serie de caracteristici imuabile. Cum însă realitatea contrazicea această imuabilitate, autorii definiţiilor au ajuns să restrîngă noţiunea de „popor" la acea parte a ţărănimii care în perioada cercetată de ei se dezvolta într-un ritm mai lent şi care, din această cauză, le dădea impresia că duce o viaţă constantă, lipsită de prefaceri. Cîntecul popular — scria I. Diaconu — „pleacă din obştea rurală rămasă fără abatere pe deplin în cadrele sufleteşti primitive" [3].

Străduindu-se să înlăture din noţiunea de „folclor" atît cîntecul muncitoresc, cît şi o parte din acel ţărănesc protestatar, în care se manifestă puternic dorinţa poporului de participare la făurirea propriei sale istorii, D. Caracostea a netezit calea concluziilor reacţionare despre pretinsul „anistorism" al poporului romîn şi „mărginita sa receptivitate cărturărească".

Cu toate aparentele divergenţe de păreri dintre D. Caracostea şi I. Diaconu, primul susţinînd mitul de pe poziţia freudistă iar celălalt de pe poziţia mistico-religioasă, concluziile lor se întîlnesc pe aceeaşi pistă şi aceasta se observă în special în consideraţiile asupra noţiunii de „popor" şi „folclor", în atitudinea ostilă faţă de folclorul progresist.

Aceeaşi eroare a atribuirii unui caracter constant vieţii şi culturii ţărăneşti se află şi la baza definiţiei dată folclorului de A. Gorovei. „. . . Ştiinţa săteanului . . . nu-i variabilă" — scrie el — „ceea ce crede el astăzi despre creaţiunea lumii. . . . au crezut şi moşii şi strămoşii lui, cu mii şi mii de ani în urmă" [4]. Această ştiinţă constituie pentru A. Gorovei „elementul constant al vieţii naţionale" [5], patrimoniul, pe care acceptă să-l numească „folclor", cu condiţia ca el să rămînă „nealterat de influenţa civilizaţiei şi a culturii cărturăreşti" [6].

În ciuda contribuţiilor sale valoroase în ce priveşte colecţionarea unor genuri de folclor literar, A. Gorovei lunecă la un moment dat sub influenţa concepţiilor diversioniste-etniciste şi afirmă în mod eronat că „pătura oraşelor, din punct de vedere folcloric, nu poate fi considerată ca popor romînesc" [7]. Considerînd, fără nici un temei, oraşul străin din punct de vedere naţional, condamnă venirea ţăranilor la oraş, numindu-i cu înverşunare „dezertori ai satelor".

Iată de ce cîntecul muncitoresc nu şi-a putut afla cercetarea decît în regimul actual.

★

Pentru a putea elucida problemele de cercetare ale folclorului muncitoresc o condiţie esenţială este aceea de a trata în mod ştiinţific noţiunile de „popor" şi „folclor".

Din moment ce „poporul" este creatorul şi deţinătorul folclorului, folcloristica trebuie să aibă în vedere totalitatea păturilor sociale ce îl compun, să ţină seama în permanenţă de trans formările ce au loc în sînul poporului şi să observe consecinţele pe care aceste transformări le au asupra evoluţiei folclorului. Altfel ea riscă să piardă din vedere fenomene importante ale folclorului, să piardă legătura cu viaţa folclorică contemporană şi, în ultimă instanţă, să se transforme într-o ştiinţă a trecutului.

---

[3] I. Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul şi versul popular*, „Ethnos", Focşani, 1946, p. 142.

[4] A. Gorovei, *Noţiuni de folclor*, Bucureşti [1932], p. 8.

[5] Idem, p. 38.

[6] Idem, p. 8.

[7] Idem, p. 45.

Înţelegînd folclorul ca o categorie istorică ne vom îndrepta atenţia către materialul deţinut de elementele reprezentative pentru clasa sau grupul social pe care vrem să-l cercetăm, în perioada istorică respectivă. Dacă pentru folclorul ţărănesc al perioadei precapitaliste figura reprezentativă era aceea a ţăranului iobag, ţinut în întunericul exploatării pe care nu o mai putea răbda, pentru folclorul muncitoresc reprezentativ este muncitorul înaintat, conştient de apartenenţa sa de clasă.

Folclorul trebuie înţeles ca o unitate înlăuntrul căreia au loc o serie de procese dialectice. Ca orice organism viu, folclorul, concomitent cu crearea de noi celule tinere, generatoare, şi le leapădă pe cele moarte, de care nu mai are nevoie. Acumularea bagajului de cunoştinţe folclorice se produce concomitent cu selecţionarea lui de către colectivitate, conform nevoilor, concepţiilor şi gusturilor ei în perioada istorică dată. Procesul de acumulare selectivă este un proces activ de respingere a elementelor depăşite, necorespunzătoare criteriilor după care se conduce colectivitatea în perioada istorică respectivă şi de asimilare a materialului corespunzător.

„În creaţia populară, în procesul complex de transformare a ei, păstrarea cu grijă a moştenirii artistice formează o unitate dialectică cu dezvoltarea ei creatoare” [8].

Concomitent cu procesul de acumulare selectivă a bagajului folcloric din folclorul în circulaţie are loc procesul de creaţie folclorică. Colectivitatea, prin reprezentanţii ei înzestraţi cu capacitate de sinteză artistică, transformă în imagini artistice, specific folclorice, impresiile căpătate din realitatea înconjurătoare.

Interacţiunea dintre procesul de acumulare selectivă şi procesul de creaţie se manifestă pe mai multe planuri şi în mai multe chipuri. Unul dintre aspectele cele mai importante ale acestei interacţiuni îl constituie raportul dintre individual şi colectiv. În folclor, acest raport se manifestă aidoma cu acela care are loc în viaţa de toate zilele a poporului în transmiterea experienţei de viaţă. Cîntecele, la fel ca şi experienţa, cunoştinţele, părerile individului sînt absorbite în bagajul de cunoştinţe al colectivităţii, iar în acelaşi timp bagajul de cunoştinţe al colectivităţii devine un bun al fiecăruia dintre membrii săi.

Această transmitere reciprocă de bunuri spirituale între individ şi colectivitate se produce tot printr-o acumulare selectivă.

Contribuţia creatoare individuală încă nu este populară în momentul în care a avut loc actul creator, ci de-abia atunci cînd ea a fost însuşită de colectivitate ca un bun comun, corespunzînd necesităţilor acesteia. Paternitatea contribuţiilor, chiar atunci cînd se cunoaşte pentru început, se pierde pe parcurs, de obicei. În cadrul procesului frecvent de transmitere variată a producţiilor folclorice se manifestă contribuţia creatoare a indivizilor, din care rezultă caracterul colectiv al creaţiei folclorice. Caracterul colectiv al procesului de creaţie folclorică este însă numai unul din aspectele caracterului colectiv al folclorului. El reprezintă una din cele mai frecvente forme de vieţuire a folclorului, dar nu forma exclusivă şi de aceea nu poate condiţiona autenticitatea folclorului. *Caracterul colectiv al folclorului se raportează la modul de însuşire a folclorului ca un bun colectiv şi individual în acelaşi timp. Aceasta este caracteristica esenţială a folclorului, ea conferă atributul de „popular” unui produs artistic.*

Folclorul ca bun al unei anumite colectivităţi nu trebuie înţeles ca un fenomen închis, desprins de fenomenele înconjurătoare, fenomen în care evoluţia se produce numai prin interacţiunea laturilor interne — deşi, evident aceasta reprezintă factorul principal al evoluţiei sale.

---

[8] M. Pop, *Tradiţie şi înnoire*, „Analele Universităţii C. I. Parhon”, seria ştiinţe sociale, filologie, anul VIII, 1959, p. 39—49.

Forţele interne de acumulare selectivă şi de creaţie în contactul lor cu fenomenele înconjurătoare acţionează asupra lor în acelaşi mod dialectic, acumulînd într-un mod selectiv şi creator produsele fenomenelor înconjurătoare şi furnizînd la rîndul lor elemente proprii, care sînt supuse unui proces asemănător acolo unde ajung. Asemenea interacţiuni se produc între folclorul diferitelor regiuni, între folclorul sătesc şi cel orăşenesc, între folclorul ţărilor învecinate etc.

*Aşadar pentru ca un anumit produs folcloric să fie asimilat de o colectivitate, apartenenţa individului creator sau transmiţător la acea colectivitate nu este o condiţie absolută. Unicul criteriu după care colectivitatea îşi însuşeşte un produs artistic este acela ca produsul respectiv să corespundă concepţiei, necesităţilor şi gusturilor sale.*

„În virtutea condiţiilor istorice de dezvoltare a societăţii, s-au format două tradiţii de cîntece deosebite din punct de vedere stilistic : cea ţărănească şi cea orăşenească . . ." [9]. Un lucru asemănător afirma şi Béla Bártok. „În genere, marele public, — arăta el [10] — îşi închipuie că muzica populară a unei ţări este ceva omogen, unitar, ceea ce însă nu este cîtuşi de puţin conform cu realitatea. Muzica populară se compune din două feluri de material. Unul din elementele sale componente este muzica cultă în stil popular, cu alte cuvinte muzica populară orăşenească, celălalt element component este muzica populară sătească, adică muzica ţărănească. Cel puţin aşa stau lucrurile în Europa răsăriteană, pe teritoriul ce ne interesează în primul rînd".

Luînd drept caracteristică principală a muzicii populare orăşeneşti faptul că de cele mai multe ori ea se află, pentru început, consemnată în scris, B. Bártok o denumeşte „muzica cultă în stil popular". (De fapt observaţiile lui s-au limitat la muzica răspîndită în special de lăutarii orăşeneşti). Aceasta este însă numai una din formele de manifestare ale cîntecului popular orăşenesc, foarte frecventă dar nu şi obligatorie.

Desigur, muzica populară orăşenească nu este nici ea omogenă. Tradiţia populară orăşenească s-a format pe terenul unei întrepătrunderi de surse diverse ce diferă — în dependenţă de condiţiile istorico-sociale — de la perioadă la perioadă şi de la ţară la ţară. Diversitatea surselor nu împiedică însă existenţa unor trăsături comune în modul de vieţuire a folclorului orăşenesc.

Reţinem caracteristica făcută de către Béla Bártok folclorului orăşenesc cu scopul de a sublinia faptul că unele din trăsăturile procesului de creaţie şi circulaţie ale cîntecului muncitoresc cercetat de noi rezultă a fi caracteristici comune cîntecului popular orăşenesc în general. Observăm că anonimatul şi transmiterea variată sînt prezente şi aici, dar într-o măsură mai mică decît în folclorul ţărănesc. Melodiile sînt create, de regulă, pe o singură voce. Tiparul nu este exclus, dar el nu împiedică circulaţia orală.

Aceste caracteristici rezultă inevitabil din modul diferit de viaţă al populaţiei orăşeneşti faţă de aceea sătească. Contactul mai strîns al orăşanului cu literatura cultă face ca aceasta, în măsura accesibilităţii ei, să intre ca parte componentă în bagajul de cunoştinţe al colectivităţii, alături de folclorul sătesc adus în oraş de ţăranii proletarizaţi şi de lăutari, alături de ariile de operetă şi cupletele difuzate de pe scenele teatrelor, alături de cîntecele de tot felul, răspîndite prin radio, discuri şi cinematograf.

Cîntecul muncitoresc reprezintă o parte componentă a folclorului orăşenesc. Considerăm cîntec muncitoresc acel cîntec al cărui conţinut este legat de frămîntările şi năzuinţele muncitorilor în perioada istorică dată şi care de aceea este creat sau însuşit de colectivitatea muncitorească ca un bun comun. În cîntecul prerevoluţionar, adică în acel cîntec, în care muncitorul constată greutăţile vieţii sale, fără a manifesta încă o conştiinţă de clasă, găsim o preponderenţă a imaginilor artistice ţărăneşti. În perioada de organizare a proletariatului, a dezvoltării conştiinţei sale de clasă se naşte cîntecul muncitoresc revoluţionar, în care se exprimă din ce în ce mai clar ideologia clasei muncitoare, ideologia marxistă. În creaţia acestor cîntece se manifestă o caracteristică a folclorului orăşenesc în genere şi anume o împletire a surselor culte cu elemente ale folclorului ţărănesc. Raportul dintre izvoarele orăşeneşti şi cele ţărăneşti în cîntecul muncitoresc este determinat de factori social-istorici şi se schimbă de la perioadă la perioadă şi de la ţară la ţară. În cîntecele noastre revoluţionare găsim o frecventă folosire a procedeelor populare de creaţie şi de asemenea forme populare de circulaţie a acestor cîntece. Între acestea se numără : potrivirea textelor pe melodii cunoscute, uneori din repertoriul de origină sătească, reluarea unor cîntece legate de anumite evenimente şi adaptarea lor la evenimente similare, varierea melodiilor şi în special a textelor (modificările textelor cuprinzînd întreaga gamă de posibilităţi, de la simpla variaţie pînă la noua versiune), circulaţia în cea mai mare parte orală, frecventul anonimat etc.

---

[9] Din scrisoarea de răspuns a folcloristului sovietic F. A. Rubţov, din 21 nov., 1962 la întrebările puse de autoare.

[10] B. Bártok, *Ce este muzica populară* ? (Conferinţă ţinută la Budapesta în 1931), citat din B. Bártok, *Însemnări asupra cîntecului popular*, cu prefaţă de Z. Vancea, ESPLA, 1956, p. 17.

În virtutea caracterului internaţionalist al mişcării muncitoreşti, în ţara noastră, proletariatul şi-a însuşit o serie de cîntece de circulaţie internaţională, uneori traducîndu-le, dar de cele mai multe ori adaptîndu-le texte noi. Datorită aceloraşi împrejurări şi unele din cîntecele noastre muncitoreşti revoluţionare au trecut graniţa.

Mişcarea muncitorească s-a îngrijit de răspîndirea cîntecelor revoluţionare prin publicaţii şi diverse alte mijloace, dar condiţiile grele ale muncii ilegale şi semilegale au determinat preponderenţa circulaţiei orale a cîntecelor revoluţionare şi prin aceasta şi a anonimatului. Datorită aceluiaşi fapt în creaţia de cîntece muncitoreşti revoluţionare s-a folosit larg potrivirea textelor pe melodii cunoscute, uneori pentru a camufla cu mai mult uşurinţă conţinutul revoluţionar al textelor.

Aşadar, cîntecul muncitoresc revoluţionar constituie o parte componentă a folclorului muncitoresc şi se înglobează în folclorul orăşenesc. În cadrul orînduirii burgheze cîntecul muncitoresc revoluţionar reprezintă poziţia cea mai înaintată din punct de vedere al conţinutului progresist al folclorului, exprimînd ideile cele mai înaintate ale societăţii. Prin aceasta el devine o parte componentă a culturii socialiste.

*EUGENIA CERNEA*

# ŞUIERAŞUL DE CUCUTA

Romînia este una din ţările care păstrează în practica muzicală populară un număr foarte mare de tipuri şi formaţii instrumentale diferite. De aceea, poate, nu e întîmplător că cea de-a XII-a conferinţă a CONSILIULUI INTERNAŢIONAL DE MUZICĂ POPULARĂ ţinută la Sinaia, în vara anului 1959, a avut ca tematică principală organologia populară. Discuţiile purtate pe marginea comunicărilor şi referatelor prezentate au reliefat cîteva probleme de însemnătate deosebită, dintre care ţinem să subliniem : *cercetarea istorică a instrumentelor populare, rolul lor în dezvoltarea muzicii populare* (influenţele reciproce dintre posibilităţile instrumentului şi structura melodiei, dintre stilul instrumental şi cel vocal), precum şi *studierea lor nemijlocită în cadrul cercetărilor de teren* [1].

Pe plan internaţional aceste probleme sînt cercetate destul de sporadic, fiind substituite cu descrieri morfologice, urmărirea circulaţiei instrumentelor sau a rolului lor în manifestările cu caracter ritual—magic. La noi studiul instrumentelor muzicale populare a cunoscut în anii Republicii o înflorire fără precedent, concretizată în lucrări valoroase asupra unor instrumente de bază, a unor stiluri de acompaniament şi mai ales în tipărirea unui tratat de organologie populară — contribuţie de seamă în cercetarea problemei clasificării şi tipologiei instrumentelor muzicale [2].

Bogăţia de tipuri şi variante instrumentale amintite la început, oferă un cîmp larg de studiu, cuprinzînd aspecte legate de tematica principală a cercetărilor de folclor actuale. Un aspect de acest fel este dăinuirea unor instrumente muzicale rudimentare. Cercetarea istorică a acestora şi mai ales analiza materialului sonor realizat cu ajutorul lor, pot contribui la cunoaşterea raportului dintre tradiţie şi contemporaneitate în folclor şi a evoluţiei muzicii pe teritoriul ţării noastre.

În cursul cercetărilor de teren efectuate anul trecut de către un colectiv al Institutului de etnografie şi folclor [3], în zona nordică a Olteniei sub-carpatice, a fost înregistrat un document muzical a cărui semnificaţie am considerat-o demnă de relevat. Este vorba de aşa-numitul „şuerat în cucută" cules de la colectivista Maria D. Dîrnu, în vîrstă de 62 ani, din Alimpești, raionul Gilort [4].

---

[1] Mihai Pop, *Conferinţa internaţională de folclor de la Sinaia*, „Revista de folclor", 1959, nr. 3—4, p. 91.

[2] T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, Bucureşti, 1956.

[3] Colectiv condus de prof. univ. M. Pop şi format din M. Kahane, A. Giurchescu, S. Golopenţia, C. Georgescu, I. Herţea, cercetători ştiinţifici; C. Popa, operator film şi Gh. Rusu, tehnician.

Cucuta, din care se face fluierul, este o plantă erbacee din familia umbeliferelor (*Conium maculatum*) răspîndită (prin locurile părăsite) de la zonele de cîmpie pînă la cele de munte. Rădăcina, frunzele și fructele ei conțin alcaloizi folosiți în medicină încă din antichitate [5]. Tulpinele ei (lemnoase, cu striație fină, cilindrice și segmentate, atingînd pînă la 2,5 m înălțime) au putut înlocui cu succes trestia, în confecționarea unor instrumente muzicale de suflat. Terminologia dialectală a plantei (*buciniș, bucen, dudău, dudoi*) [6] atestă cu prisosință acest lucru : *bucin, bucen,* sînt variante dialectale pentru denumirea buciumului, *bucina* fiind și numele unui tip de trompetă romană; iar *dudă, dudoi,* sînt denumiri dialectale pentru corn sau goarnă [7] după cum *duda* în limbile slave desemnează tot un instrument muzical de suflat, de obicei cimpoiul. De altfel, confecționarea fluierelor din tulpina de cucută este consemnată și în textele clasicilor latini. La romani, *cicuta* avea pe lîngă semnificația de plantă veninoasă sau otravă și pe aceea de fluier, țeavă [8]; și la noi faptul este bine cunoscut dar destul de rar consemnat [9]. Îl întîlnim mai cu seamă în folclorul copiilor :

Buciniș,
Buciniș
De unde veniși?
Ia ieși din grădină
Ca să-mi faci dudină
Dudină cu dop
Goală la mijloc [10].

Denumirile fluierului de cucută întîlnite de noi sînt următoarele : *șuieraș, fluier, telincă, trișcă, dudină* [11].

Alcătuirea rudimentară îl situează printre cele mai vechi tipuri de instrumente muzicale de suflat : un simplu tub cilindric astupat la unul din capete (păstrînd „nodul" tulpinii). Dimensiunile lui sînt variabile, în limitele unui întrenod de maximă lungime, adică aproximativ 8—25 cm, diametrul interior fiind de 1—2 cm. Are deci, din punct de vedere acustic, o capacitate de cca. 3 armonice naturale impare; posibilitățile sporesc atunci cînd i se adaugă orificii laterale [12] sau cînd ambușura este ingenios exploatată. Ambușura la instrumentul nostru este intermediară între ambușura tilincii obișnuite (cu marginea subțiată circular) și aceea a flautului „à bec" : capătul liber e retezat oblic pe două pante *inegale* (fig. 1). Această împrejurare înlesnește dirijarea coloanei de aer (emisă de buzele sprijinite pe una din pante) către marginea opusă a celuilalt versant (asemănătoare „limbii" de la ambușura cu dop), pentru a intra în vibraţie. Inegalitatea pantelor oferă astfel două lungimi diferite ale tubului, avantaj similar celui oferit de un eventual orificiu lateral situat aproape de extremitatea inferioară. Acest tip de ambuşură este foarte puţin obişnuit [13], nu l-am putut găsi în formă identică decît la unul din fluierele negrilor *n'gapu* (Africa) [14].

---

[4] Fenomenul, astăzi în dispariție, pare să fi fost bine cunoscut de generațiile precedente, în toată zona : inf. M. Dîrnu a învățat șuieratul „de la o fată de pe la Seciuri", iar inf. E. Coconu, tot din Alimpești, spune că „l-a adus o fată de la Părău" (C.I.E.F.).

[5] *La Grande Encyclopédie*, vol. XI, p. 380.

[6] Z. C. Panțu, *Plantele cunoscute de poporul romîn*, București, 1906; A. Gorovei și M. Lupescu, *Botanica poporului romîn*, Fălticeni, 1915, și diverse dicționare.

[7] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 39, 44.

[8] Ch. Daremberg, Ed. Saglio — *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol. IV, 2, p. 1599 și vol. I 2.

[9] T. Pamfile, *Jocuri de copii din satul Tepu*, București, 1906, p. 67; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 152.

[10] Citat după Em. Comișel, *Cîntece și jocuri din folclorul copiilor* (mss), p. 102, inf. Dumitru Petcu 35 ani (1940) orig. Cîmpofeni, rn. Tg. Jiu.

[11] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 68; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 152, A.I.E.F.

[12] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 68. Autorul pomenește și de variante cu orificii laterale, ale acestui fluier precum și de o variantă pseudo-instrument.

Elementele consemnate pînă acum apropie fluieraşul de cucută de tipul de fluier cunoscut la noi sub numele de tilincă [15], cu care e posibil să se fi confundat într-un trecut îndepărtat. Amintim că tilinca este un cilindru liber la ambele capete, căruia în timpul cîntatului i se acoperă şi descoperă extremitatea inferioară cu ajutorul degetului arătător ; şuieraşul ar putea fi socotit deci „o fază" a tilincii.

Instrumentele muzicale de acest tip au o existenţă de milenii atît pe teritoriul ţării noastre [16] cît şi pe cel al Asiei, Africei, Americei Centrale, Oceaniei [17], apariţia lui fiind legată de dezvoltarea vieţii pastorale. Legendele antice despre inventarea *fistulei* (*syrinx monocalam* sau *monaul*) adică a fluierului simplu dintr-un singur tub de trestie, de către doi eroi traci Ronax şi Seutes din tribul Moesilor şi a *syrinxului policalam* de către Marsyas ori Silenus — nume legate tot de tradiţia tracă — arată predominarea acestor instrumente muzicale pastorale la traco-geţi. Cînd diferenţierile de clasă se vor adînci în statul sclavagist, aceste instrumente vor rămîne ale poporului de jos în vreme ce lira şi chitara vor însoţi mai mult viaţa culturală a claselor avute[18].

Întrebuinţarea muzicală a fluierului de cucută o întîlnim astăzi în jocul şi cîntecele copiilor. Aceasta se întîmplă mai ales cu prilejul păzirii vitelor la păşune. Este posibil ca într-un trecut foarte îndepărtat, alegerea cucutei pentru confecţionarea fluierului să fi implicat şi un sens utilitar-magic (fenomen caracteristic pentru mentalitatea primitivă) [19]. Aşa de pildă, după vechi credinţe populare, umbra cucutei şi buruienişul în care creşte este un loc preferat de şerpi [20] (probabil prin asociere cu veninul plantei ! ?). Faptul că în descîntecele de şarpe este frecventă următoarea imagine :

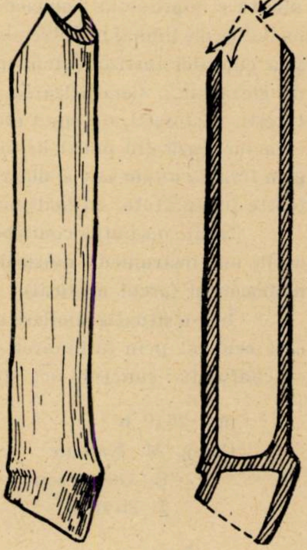


Fig. 1

Păsărică mistrue
Pe *bucin* să sue
Soarele a răsărit
Şerpele-a murit [21] (s.n.)

---

[13] Este ignorat şi de lucrări ca C. Sachs, *History of Musical Instruments*, New York, 1954 ; sau W. Heinitz — *Instrumentenkunde*, Potsdam, 1934 (care publică un tabel detaliat al tuturor tipurilor de fluiere şi flaute).

[14] cf. A. Schaeffner, *Origines des instruments de musique*, Paris, 1936, p. 237, fig. 15 b.

[15] cf. T. Alexandru, *op. cit.*, p. 54.

[16] R. Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti*, 1936, vol. I, p. 14 (despre un fluier de os, de 30 cm, datînd din neolitic) ; „Revue Roumaine", 1962/2, p. 178 (despre două fluiere de 8,5 cm şi 11,5 cm, ornamentate popular, datînd din sec. X).

[17] (N. Dufourcq) *La musique des origines à nos jours*, Paris, p. 40.

[18] R. Ghircoiaşiu, *op. cit.*, p. 47.

[19] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 120.

[20] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 27.

[21] G. Tocilescu — *Materialuri folcloristice*, vol. 1, partea a II-a, p. 1143, 1579—1580.

ne face să bănuim că şuieratului în cucută i se atribuia puterea de a îndepărta şerpii veninoşi din preajma vitelor.

Muzica realizată cu ajutorul acestui instrument relevă un mod artistic legat de începuturile dezvoltării limbajului muzical, oferind în consecinţă indicaţii interesante pentru cunoaşterea evoluţiei folclorului nostru. Considerăm necesară, în prealabil, reamintirea cîtorva trăsături esenţiale ale stadiului incipient al gîndirii muzicale [22].

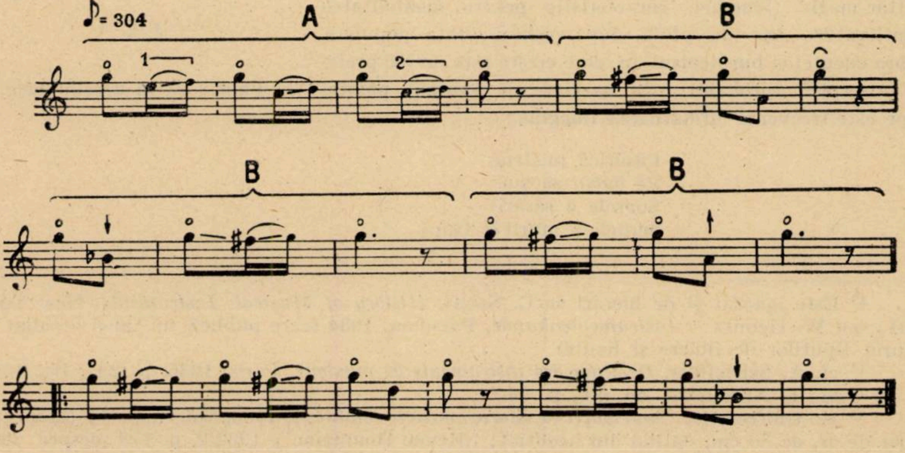
Pe plan instrumental, începuturile muzicii se manifestă prin imitarea sunetelor naturii (păsări, animale, fenomene fizice etc.) în scop utilitar, cu ajutorul unor instrumente rudimentare împrumutate arsenalului gospodăresc. Pe plan vocal, prin dezvoltarea latenţelor ritmico-melodice ale limbajului atricular, pe de o parte, iar pe de alta prin copierea formulelor melodice şi a culorilor instrumentale (de tipul vocalizelor, portamentelor, sunetelor scăpate, loviturilor de glotă etc.). Concretizarea acestor manifestări fiind semnalele de muncă, semnalele vînătoreşti, păstoreşti, de luptă etc. şi incantaţiile magice, pantomima sau dansul. Acest stadiu se caracterizează din punct de vedere melodic mai întîi prin nesiguranţa înălţimii sunetelor, apoi prin fixarea *unuia* sau a două sunete pur muzicale în jurul cărora vor oscila altele apropiate sau foarte îndepărtate, cu înălţime difuză (diferite sisteme bicordale, tricordale, tetracordale).

Nimic nu putea contribui mai lesne la *„fixarea măcar a unui singur sunet pur muzical”* [23] decît un instrument muzical de sprijin — „etalon” — cum era simplul tub de trestie sau monocordul (arcul muzical).

Într-o situaţie similară se află şi instrumentul de care ne ocupăm. Exemplul care urmează este realizat prin îmbinarea vocii cu instrumentul în aşa chip încît timbrul lor aproape se confundă : sunetele *sol* sînt emise de fluier iar celelalte sînt intonate cu vocea, în falset

mg. 2649 u
Culeg. M. Kahane
C. Georgescu
I. Herţea

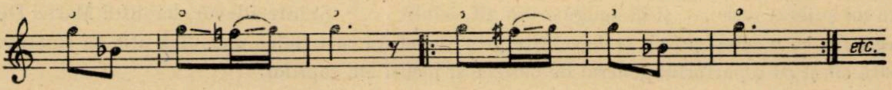
Tr. I. Herţea

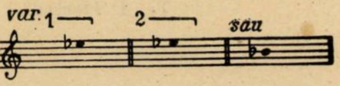


---

[22] W. Wiora, *La musique à l'époque de la peinture paléolithique*, în „Journal of. I.F.M.C.“, vol. XIV (1962), p. 1—3 ; R. I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, Bucureşti, 1963, vol. I, p. 8—15.

[23] R. Ghircoiaşiu, *op. cit.*, p. 15.





În felul acesta vocea devine o prelungire a instrumentului, o compensare a resurselor minime de care acesta dispune. Sunetele intonate vocal se deosebesc de sunetul instrumental prin caracterul fluctuant al înălţimii lor (do, fa, sibemol) fără a procura însă o detaşare tranşantă.

Făcînd abstracţie de sunetele fluierului, observăm că celelalte sunete nu se înlănţuie într-un contur melodic coerent, conform gîndirii muzicale respective. Nu avem de-a face, prin urmare, cu o melodie însoţită de o pedală ascunsă, ci cu conturul zigzagat al unei singure linii melodice.

Un element expresiv şi organizator de mare importanţă îl constituie aci *ritmul*.

Duratele de bază sînt : *optimea*, ce se relevă ca unitate, şi *pătrimea*. Acestea se cuplează binar alcătuind *serii*, catalectice, de cîte 8 optimi : A (combinaţie de optimi) şi B (combinaţie de optimi cu pătrimi). La rîndul lor, seriile se îmbină în ,,strofe'' asimetrice, după cum urmează :

A B BB ; || : AB : || BBB ; || :AB : || B ; || : AB : || B ; || : AB : || B ; AB B

Pătrimea de la sfîrşitul seriei B are permanent tendinţa de a se lungi peste pauza vecină, din necesitatea potrivirii cu dimensiunile seriei A.

Exemplul nostru se încadrează deci sistemului ritmic autonom descoperit şi demonstrat de C. Brăiloiu în lucrarea sa intitulată : *Le rythme enfantin* [24].

O particularitate relevantă a sistemului este aceea de a rămîne ,,strict identic cu sine'' atît pe întinsul Europei cît şi în Africa sau Oceania, indiferent de natura limbilor respective [25]. Aceasta îl determină pe C. Brăiloiu să-şi exprime ,,îndoiala serioasă (...) în ceea ce priveşte natura infantilă'' a sistemului. În el se încadrează perfect şi cîntece de muncă, piese narative, rituale, magice etc. din Brazilia, Senegal, Taivan sau Bosnia, toate aparţinînd repertoriului oamenilor maturi [26]. Explicaţia acestei particularităţi nu poate fi însă una singură. Ea include atît determinantele structurii psihologice a copilului, indiferent de rasă, cît şi posibilitatea ,,moştenirii'' unor vechi manifestări rituale ale maturilor (similare nivelului intelectual respectiv) sau poate sta mărturie a ,,felului în care religia, la originile sale, a putut amesteca jocul cu ritualele'' [27]. Cert este că şi în folclorul nostru se pot constata ambele aspecte, după cum în repertoriul copiilor se întîlnesc şi manifestările artistice vii, contemporane ale oamenilor maturi. Vom da un exemplu ce se leagă strîns de obiectul cercetării noastre.

,,Hăulitul'' sau ,,chiotul ca pe deal'', expresie a entuziasmului în faţa naturii şi în acelaşi timp mod de semnalizare la mari distanţe, este frecvent în folclorul oltenesc, însoţind chiar şi doina sau cîntecul de joc. În el se regăsesc parcă urmele unor semnale ciobăneşti din bucium (de altfel ambele versante ale carpaţilor sud-vestici atestă o intensă activitate păstorească). Hăulitul aparţine în egală măsură şi repertoriului copiilor, primind adesea şi denumirea de ,,aguguit'' şi trădînd evidente similitudini cu sistemul ritmic pomenit mai înainte. Informatoarea Elena Coconu, de 60 de ani, tot din Alimpeşti, raionul Gilort, descrie astfel şuieratul în cucută :

---

[24] *Les colloques de Wégimont* (1956), p. 64–96.

[25] *Ibidem*, p. 66.

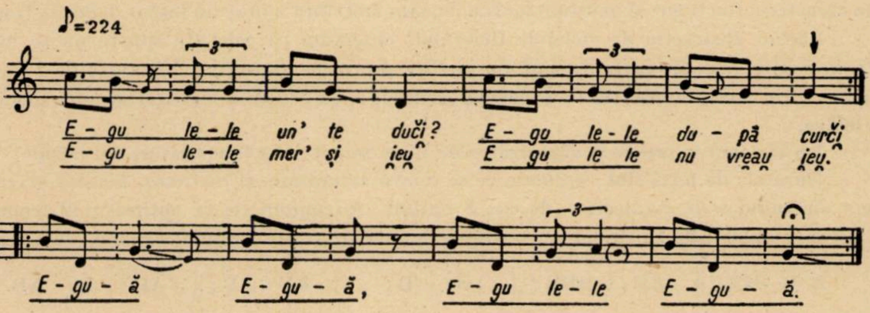
[26] *Ibidem*, p. 65.

[27] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 108.

„i̯era un şui̯eraş aşa ... şi să agugui̯a din gît, hăulit ...“. Şi într-adevăr, hăulitul Mariei Dîrnu, înregistrat cu acelaşi prilej, se înrudeşte prin structura sa ritmico-melodică atît cu şuieratul în cucută cît şi cu repertoriul general de cîntece şi jocuri ale copiilor.

Tr. I. Herţea

mg. 2649 r
Culeg. M. Kahane
C. Georgescu
I. Herţea


♪=224
E - gu le - le un' te duči? E - gu le - le du - pă curči
E - gu le - le mer' şi ieu E gu le le nu vreau ieu.
E - gu - ă E - gu - ă, E - gu le - le E - gu - ă.

Rezumăm, în concluzie, principalele trăsături ce atestă o mare vechime manifestării muzicale cercetate : I. — Din punct de vedere organologic : 1). Simplitatea corpului sonor ; 2). Tipul ambuşurei ; 3). Alegerea materialului de construcţie (în aşa fel încît să necesite orcît mai sumară prelucrare); 4). Slaba exploatare a resurselor sonore potenţiale : 5). Asocierea vocii cu instrumentul, în scopul imitării unui timbru instrumental (ca în cazul asocierii cu un pseudo-instrument) ; 6). Emisie vocală de tip instrumental. II. — Din punct de vedere ritmico-melodic : 1). Sistem ritmic infantil ; 2). Fluctuaţia şi caracterul ambiguu al înălţimii sunetelor intonate cu vocea ; 3). Frecvenţa salturilor mari în cadrul ambitusului de octavă.

Şuieratul în cucută, asemenea altor fenomene pe care le vom releva cu un prilej viitor (d. p. cercetarea variantelor unui instrument de percuţie : daireaua), atestă, prin urmare, vechimea manifestărilor muzicale pe teritoriul ţării noastre şi totodată scoate în evidenţă bogata fantezie creatoare de care dă dovadă poporul nostru.

*IOSIF HERŢEA*

# CÎTEVA OBSERVAŢII ASUPRA STILULUI ÎN JOCUL POPULAR ROMÎNESC

Elementele morfologice în dans sînt indisolubil legate de desfăşurarea lui. Prin formaţie, componenţă, ţinuta jucătorilor, structura şi succesiunea figurilor, mişcări, formule ritmice etc. un anumit dans îşi capătă tiparul lui bine definit.

Elementele stilistice dimpotrivă ilustrează nuanţele care pot interveni în interpretarea diverselor aspecte morfologice de către indivizi şi grupuri diferite. Piesa coregrafică trece astfel prin filtrul personalităţii executanţilor dînd de fiecare dată o expresie nouă creaţiei artistice.

Este desigur greu de formulat o definire a stilului în dans. Obiectivele noastre s-au limitat la încercarea de a percepe diferenţele care există între diferitele zone coregrafice din ţară din acest punct de vedere. Cercetările au urmărit astfel mai multe grupuri folclorice, căutînd să determine cît mai precis ceea ce le caracterizează în maniera de interpretare a dansului popular.

În procesul de lucru ne-am folosit de următoarele procedee :

a) S-au făcut fişe de observaţie pe teren la orice ocazie de joc dînd calificative pentru executarea fiecărui element.

b) S-au analizat filmele din arhiva Institutului de etnografie şi folclor.

c) S-au audiat înregistrările cu joc şi strigături.

Deocamdată procedeul cel mai utilizat în cercetările noastre a rămas observaţia directă ; fireşte că pe măsură ce se vor perfecţiona mijloacele tehnice, filmul va trece pe primul plan. De asemenea, s-a propus folosirea unor aparate speciale care să poată reda matematic cele mai mici nuanţe. Pentru moment ne aflăm încă în faza experimentărilor ; se poate spune însă că acestea ne vor servi ca punct de plecare pentru viitoarele cercetări.

Prima noastră preocupare a fost aceea de a fixa categoriile de elemente stilistice care trebuiau analizate. Lipsa unor studii speciale în acest domeniu a îngreuiat mult lucrul. Numeroasele observaţii făcute pe teren ne-au permis să comparăm gradul de variabilitate al fiecărui element. Astfel am reuşit să ajungem la concluzia că ar trebui studiate următoarele categorii de elemente :

1. Mişcarea generală a grupului.
2. Mişcările de picioare ale indivizilor.
3. Mişcările altor segmente ale corpului.
4. Varietatea de interpretare în cadrul grupului.
5. Exteriorizarea afectivă.
6. Dinamica.

Să examinăm acum pe scurt conţinutul fiecărei categorii precum şi mijloacele de analiză posibile.

În privinţa mişcărilor grupului sînt de observat: spaţiul care este folosit în desfăşurarea dansului şi tempoul în care sînt executate aceste evoluţii. În jocurile din cîmpia Dunării de pildă, în special cele olteneşti, grupul care joacă se deplasează prin mişcări ample în toate direcţiile pe care le impune mersul jocului. În alte regiuni ca de exemplu Transilvania de sud, spaţiul parcurs este mult mai redus; grupul se mişcă discret, figurile executîndu-se aproape pe loc. Iar în cazurile cînd jucătorii ocolesc întreg spaţiul de joc aceasta se petrece într-un timp foarte lung. Mişcarea în spaţiu ar putea fi stabilită cu mai multă precizie prin ajutorul unui ecran gradat, pe care s-ar desfăşura filmul.

Pentru a determina viteza de execuţie, adică tempoul, s-au audiat înregistrările de melodii cu paşi folosindu-se metronomul. Se observă, în genere, că jocurile din valea Dunării se caracterizează printr-o viteză medie mult mai ridicată: în Oltenia se remarcă de asemenea o importantă creştere a tempoului spre sfîrşitul jocului, pe cînd de exemplu la Brîul ardelenesc, joc cu caracter de virtuozitate şi deci de creşterea intensităţii spre sfîrşit, viteza medie creşte prea puţin.

*Mişcările de picioare* reprezintă o categorie importantă printre toate elementele luate în studiu, datorită preponderenţei lor în jocul romînesc. Aici sînt de luat în considerare forţa, amplitudinea şi înălţimea paşilor.

Pentru determinarea forţei am utilizat înregistrările de melodii făcute în timpul jocului, stabilind în timp procentul bătăilor. Deocamdată nu avem la dispoziţie mijloace de măsurare mai precise, totuşi se preconizează folosirea unui aparat special de măsurare a intensităţii vibraţiilor produse de paşii bătuţi. Desigur că şi structura jocului îşi are importanţa sa, unele avînd figuri cu bătăi, altele nu; ceea ce trebuie luat în considerare la fiecare caz cercetat este însă proporţia reală de paşi bătuţi care intervine în timpul jocului. Astfel, se constată, în general, că în regiunile carpatice creşte atît intensitatea cît şi proporţia de paşi bătuţi. În acest sens este deosebit de ilustrativ jocul din Ţara Caşului; s-ar putea crede că aci jocul cuprinde multe bătăi în structura lui dar de fapt paşii se pot executa şi fără bătăi, care intervin în special în momentele de tensiune ale jocului.

Amplitudinea pasului nu este prea mare în jocul romînesc. Se observă totuşi o importantă diferenţă între jocul din valea Dunării care se desfăşoară cu paşi destul de mari şi alte regiuni ale ţării unde există tendinţa de a reduce dimensiunea paşilor care devin uneori abia perceptibili.

În aceeaşi regiune remarcăm creşterea înălţimii pasului prin balansul frecvent al piciorului şi chiar dezlipirea acestuia de la sol prin mişcări continuu săltate. Ca şi la mişcarea grupului se impune aici folosirea unui ecran gradat şi pentru măsurarea ultimelor două particularităţi.

*Mişcările altor segmente ale corpului.* În genere dansul romînesc se caracterizează printr-o oarecare sobrietate în ce priveşte participarea altor segmente ale corpului: capul, braţele şi trunchiul. Desigur că trebuie exceptate unele figuri ca ponturile din dansurile feciorești unde mişcările de braţe fac parte din structura dansului.

Pînă acum nu s-a putut observa o diversitate oarecare în mişcările de cap în diferitele părţi ale ţării; se remarcă, în general, că femeia păstrează o ţinută dreaptă a capului pe cînd bărbatul accentuează prin anumite mişcări caracterul jocului.

Mişcările de braţe exceptînd legile structurale ale fiecărui joc în parte, trădează însă felurite maniere de interpretare după regiuni. Astfel, se observă că în valea Dunării la horă există mişcări foarte ample ale braţelor. Acelaşi lucru se observă şi în valea Mureşului şi în Banat, deşi limita dintre structural şi stilistic este uneori greu de intuit. În schimb dansurile din unele regiuni carpatice (Mărginime, Trei Scaune, Moldova de nord) se caracterizează printr-o mai redusă participare a braţelor la nuanţarea reprezentării figurilor.

Ţinuta corpului în jocul romînesc este în general sobră, manifestîndu-se doar cu uşoare înclinaţii ale trunchiului şi mişcări de umăr care însoţesc direcţia paşilor. În Oltenia şi Muntenia corpul îşi schimbă mult mai frecvent orientarea uneori prin mişcări foarte bruşte.

*Varietatea de interpretare.* După trecerea în revistă a acestor particularităţi de execuţie de ordin cinetic, vom încerca să vorbim şi despre varietatea de interpretare în cursul jocului. Aceste variaţii pot fi de ordin structural ; în cadrul unui joc executat de către mai mulţi inşi se poate de asemenea observa varietatea interpretării individuale unde aproape fiecare dintre jucători execută după voie paşi de improvizaţie momentană, respectînd însă ritmul general. Unii jucători au tendinţa de a-şi manifesta fantezia prin mişcări de diferite genuri de tehnică, alţii prin paşi mai schematici care marchează ritmul jocului. În acest domeniu posibilităţile sînt atît de multiple încît credem că filmul le va ilustra mai sugestiv. Observînd jocurile de perechi am putut însă constata diferenţa care există între felul de a juca al bărbaţilor şi cel al femeilor. Aceste deosebiri se percep şi în maniera de interpretare pe generaţii : de la tineri la bătrîni. Variaţia există peste tot ; ea este însă sensibil mai mare în unele zone carpatice.

*Exteriorizarea afectivă.* Aceasta se manifestă prin mai multe mijloace de exprimare : mobilitatea fizionomiei, participarea prin gesturi, chiote şi strigături. Ca o caracteristică generală se poate spune că în jocul romînesc expresia jucătorilor evoluează de la modul echilibrat la modul vesel, reflectînd o stare de spirit în care nota glumeaţă este predominantă. În unele jocuri figurative din anumite zone, executanţii desfăşoară însă un veritabil talent actoricesc revelînd posibilităţi foarte variate de nuanţare în gama expresivităţii. Am avut ocazia însă de a observa în acest domeniu şi un gen diferit de exprimare. De exemplu în Ţara Oaşului în anumite momente ale desfăşurării jocului fizionomia jucătorului poate trece brusc de la destindere la încordare şi chiar crispare.

Dacă mobilitatea fizionomiei este un mijloc important de exprimare, în schimb participarea gestului în timpul dansului este mult mai discretă. Fie chiar în momentele cele mai dinamice ale unui joc, gestul rămîne sobru, nu devine un factor important de subliniere a momentului culminant. Desigur că există gesturi ca ridicarea mîinii la iuţirea tempoului, aruncarea pălăriei sau pocnirea degetelor, dar în totalitate ele nu sînt semnificative în domeniul exteriorizării. În acele jocuri figurative pomenite mai sus, gestul joacă însă un rol de prim plan, mergînd pînă la interpretări foarte crude.

Printre diversele mijloace de exteriorizare strigătura şi chiotele deţin un loc însemnat.

Fără îndoială că acestea contribuie la realizarea unei atmosfere de calitate diferită atît după conţinutul lor cît şi după forma de exprimare şi emisiune vocală. Cu totul altă ambianţă realizează de pildă chiotele gradat ascuţite ale oltenilor, cîntecul duios care însoţeşte paşii jucătoarelor de pe Tîrnave, sau strigăturile muşcătoare şi adeseori trufaşe, crude din Mărginimea Sibiului şi Moldova de nord. Tot astfel în Oaş ţipuritul unit cu schimbarea fizionomiei creează uneori o atmosferă care îţi dă impresia că asişti la un fenomen de totală integrare a omului cu un impuls oarecum independent de voinţa lui. Această stare este de alt ordin decît frenezia căluşarilor din Argeş, aici fiind vorba de un grup selecţionat şi profesionalizat.

*Dinamica.* Pînă acum s-a vorbit de diferitele elemente stilistice nemenţionînd încă rolul pe care-l are dinamica în acest complex. În genere, dinamicii i se acordă rolul de determinare a intensităţii mişcării fiind o reprezentare a forţei acesteia. Această caracterizare se referă la influenţa temperamentului şi aptitudinilor individuale ale unui jucător care îşi imprimă propria personalitate în execuţia unui dans, el hotărînd prin dispoziţia sau inspiraţia sa felul în care va evolua jocul. Dar în acelaşi timp dinamica depinde şi de elementele jocului care dau acestuia un anumit caracter. Astfel el apare ca o interacţiune a celor două serii de fapte, determinînd intensitatea şi calitatea ei.

În anumite zone, intensitatea, după cîte ne-am putut da seama, înclină spre gradul viguros; desigur că aceasta nu se menţine ci alternează cu momente mai calme, de la mijlociu la redus. Trebuie menţionată şi calitatea acestei dinamici care este în concordanţă cu cele observate la exteriorizarea afectivă, indicînd o manifestare care trece de la echilibrat spre exuberant, ca în Oltenia sau la căluşarii argeşeni, unde virtuozitatea mişcărilor de picioare dau loc la starea amintită.

În Romînia, jocul are în genere un caracter introvertit şi abstract avînd calităţi de interiorizare ca în Brîurile bărbăteşti, jocurile ficioreşti etc. în care executanţii se lasă purtaţi de plăcerea jocului fiind stimulaţi de ritm şi muzică, fără vreun substrat erotic. Acesta intervine la jocurile mixte, la care plăcerea de a juca cu fata este probabil egală cu aceea provocată de complexitatea tehnică a jocului.

După ce am expus principalele obiective şi procedee de lucru folosite să arătăm cîteva din rezultatele obţinute în cercetările noastre.

Deocamdată acestea s-au mărginit la cîteva zone situate în regiuni coregrafice diferite. Am ales culegerile din zonele : Ilfov, Mărginimea Sibiului, Valea Mureşului, Ţara Oaşului. Redăm aci principalele caracteristici ale stilurilor respective.

*Zona Ilfov.* Deplasări în spaţiu ample, cu viteză ridicată. Paşi de forţă redusă, cu amplitudine mare şi înălţime mare, mişcarea fiind destul de accentuat săltată.

Trunchiul are uşoare mişcări laterale iar braţele pendulează puternic în sus şi în jos.

Varietatea de interpretare mică atît de la individ la individ cît şi între grupele de tineri şi bătrîni, bărbaţi şi femei.

Fizionomia veselă, gesturi şi chiote reduse.

Dinamică de calitate exuberantă cu intensitate mijlocie.

Aceste trăsături sînt caracteristice pentru majoritatea zonelor din Valea Dunării, cu o deosebită pregnanţă în Oltenia ; deocamdată însă nu sîntem în posesia unui material documentar deajuns de precis pentru a ilustra acest fapt.

*Mărginimea Sibiului.* Deplasări reduse în spaţiu, cu viteză mijlocie, cu tendinţă spre accelerare.

Paşi de forţă mare, amplitudine mică şi înălţime mijlocie.

Trunchiul şi capul au uşoare mişcări de unduire ; braţele au o mişcare foarte redusă.

Varietatea de interpretare mare atît de la individ la individ cît şi între grupele de tineri şi bătrîni, bărbaţi şi femei.

Fizionomia destul de mobilă la modul vesel, gesturi reduse ; strigături şi chiote puternice. Dinamică viguroasă de calitate echilibrată.

Acest stil de joc pare generalizat de-a lungul lanţului carpatic pe ambele versante, cu unele nuanţări.

*Valea Mureşului.* Deplasări ample în spaţiu, cu viteză foarte redusă. Paşi de forţă mijlocie, cu amplitudine mare şi înălţime mijlocie.

Trunchiul fără mişcări prea vizibile iar braţele cu mişcări destul de accentuate.

Varietatea de interpretare mare între bărbaţi şi femei. Exteriorizare afectivă redusă. Dinamică echilibrată.

Maniera de interpretare menţionată pare să se regăsească în linii mari şi în alte părţi ale Transilvaniei centrale şi vestice, de exemplu pe văile Someşului şi Tîrnavelor.

*Oaş.* Deplasări reduse în spaţiu, viteză mijlocie. Paşi de forţă intensă, cu amplitudine şi înălţime redusă. Trunchiul şi capul cu mişcări verticale de dimensiune mică dar trepidante, braţele cu mişcări mijlocii.

Varietatea de interpretare mare între bărbaţi şi femei.

Fizionomia mobilă, cu treceri bruşte de la modul vesel la modul încordat, emisiuni vocale intense.

Dinamică foarte puternică. Stilul oşan pare să aibă anumite contingenţe cu acel general carpatic, exagerîndu-i anumite trăsături.

Fireşte, observaţiile noastre, pe un număr redus de cazuri, nu ne-au putut duce încă la concluzii privind ansamblul jocului romînesc. Deocamdată, din exemplele de mai sus pare să reiasă existenţa mai multor stiluri diferite. Ultimele noastre cercetări efectuate în colaborare cu Centrul de antropologie au permis o lărgire a orizontului, în sensul că pentru prima oară s-a pus problema relaţiei dintre tipul constituţional al executanţilor şi maniera de interpretare a dansului popular, nedepăşindu-se încă stadiul documentării.

Modesta noastră încercare nu are pentru moment altă pretenţie decît de a pune unele jaloane pentru viitoarele cercetări. Credem însă că acestea ar avea o importanţă nu numai ştiinţifică ci şi practică, în sensul că ar ajuta la valorificarea scenică a dansului popular a cărui stilizare de către Ansamblurile profesioniste a neglijat de cele mai multe ori tocmai factorul stilistic, cel mai important pentru o interpretare într-adevăr artistică.

*EMANUELA BALACI*

# POETICA FOLCLORULUI

Numărul cercetărilor abordînd probleme de poetică este încă redus, datorită caracterului recent al acestei noi discipline lingvistice. Interesul crescînd pe care îl prezintă rezultatele obţinute pînă în momentul de faţă le-a cîştigat însă o poziţie solidă în rîndul preocupărilor actuale. Volumele *Style in Language* (ed. de T. A. Sebeok, Massachussets, 1960, 470 p., publicat cu prilejul Conferinţei asupra Stilului, ţinute în 1958 la Universitatea din Indiana, Bloomington) şi *Poetika* (Varşovia, 1961, 897 p., publicat cu prilejul conferinţei internaţionale de poetică ţinute la Varşovia în 1960) concentrează orientările fundamentale în acest domeniu.

Majoritatea cercetătorilor acceptă definiţia lui R. Jakobson [1], potrivit căreia poetica îşi propune studierea modificărilor pe care le provoacă funcţia artistică în structura mesajului verbal. Spre deosebire de stilistică, cu care este frecvent asimilată (stilistica lingvistică preocupată de, folosirea concretă, momentană, a schemelor general-lingvistice de către vorbitorii unei limbi, preconizată de Bally şi elevii săi; stilistica consacrată studierii limbii unui singur autor, de cele mai multe ori neglijînd cuantificarea care conferă precizia indispensabilă unei cercetări moderne; stilistica propunîndu-şi descoperirea paternităţii controversate a unor texte literare pe baza analizei cantitative şi calitative a particularităţilor lor lingvistice; stilistica cunoscută sub numele de *New Stylistics* şi reprezentată de L. Spitzer, Hatzfeld, Dancaso Alonso şi adepţii lor, potrivit cărora stilul — de fiecare dată unic — oglindeşte personalitatea scriitorului şi poate fi descris pornind de la intuiţie, nu de la statistică; stilistica făcînd corp comun cu teoria literară, care nu se încadrează în discuţia prezentă) [2], poetica analizează cu precădere nu stilul specific unei epoci, unui autor etc., ci structura lingvistică definitorie pentru un gen literar, asemănîndu-se din acest punct de vedere — rezervele se subînţeleg — cu vechea retorică. Accentul cade pe studierea compoziţiilor versificate, în care reţeaua structurală este mai deasă şi mai vizibilă.

Trăsătura esenţială a funcţiei poetice a limbajului constă, după formula bine cunoscută a lui Jakobson, în „proiectarea principiului echivalenţei, de pe axa selecţiei pe axa combinării" [3].

Cu alte cuvinte, elementul definitoriu pentru un text artistic este *figura* — fonetică, gramaticală, semantică — (constantă fonetică de timbru manifestată prin rimă, asonanţă, aliteraţie; constanta fonetică silabică, accentuală etc. care explică ritmul, paralelismul, repetarea unor cuvinte etc.), a cărei reluare unifică şi organizează formal mesajul.

---

[1] *Linguistics and Poetics*, *Style in Language*, p. 350—377.

[2] V. R. Posner, *Linguistique et littérature*, [în] *Marche Romane* 2 (1963), p. 38—56.

[3] *art. cit.*, p. 358.

La aceasta se adaugă faptul că supremaţia funcţiei poetice asupra funcţiei referenţiale (de comunicare) nu anihilează informaţia, ci îi imprimă un caracter *ambiguu*, transformînd secvenţa non-poetică liniară într-o secvenţă poetică pluridimensională, în care unităţile tuturor nivelurilor intră în relaţii (sunet-sens, gramatică-vocabular, frază-strofă etc.)[4]. Un exemplu de asemenea pluralitate funcţională îl poate constitui rima, concomitent element de repetiţie fonetică şi de surpriză semantică sau gramaticală, concomitent element demarcativ al versului, şi unificator al întregii poezii etc.

În felul acesta, stilul artistic nu mai apare ca o abatere („écart'') de la norma lingvistică, sau ca o gramatică cuantificată, ci ca rezultatul convergenţei unor tendinţe superioare de organizare formală a mesajului.

În lumina acestor idei, contactul între poetică şi folclor cîştigă un interes pe care nu considerăm necesar să-l mai subliniem şi, de aceea, vom trece, în rîndurile de faţă, la analiza cîtorva aspecte abordate de lucrările consacrate poeticii folclorului în cele două volume amintite. Întrucît discuţia nu va fi exhaustivă, enumerăm în prealabil articolele, rezervîndu-ne dreptul de a insista asupra celor care ni s-au părut mai interesante din punct de vedere metodologic : P. Dinekov, *Некоторые особенности поэтики современной народной песни* (487—500) ; Любомир Андрейчин, *О поэтике болгарских песен* (501—504) ; Robert Austerlitz, *The Identification of Folkloristic Genres* (*Based on Gilyak Materials*) (505—510) ; Karel Hoŕalek, *La réalité sociale et les lois de la construction du sujet dans la littérature épique populaire* (511—517) ; Julian Krzýzanowski, *La poétique de l'énigme* (519—524) ; Herbert Peukert, *Die Funktion der Formel im Volkslied* (525—536) ; Stojan Djoudjeff, *Vestiges de la Métrique Ancienne dans le Folklore Bulgare* (537—560)[5], Richard. M. Dorson, *Oral Styles of American Folk Narrators*[6] (27—51).

Un prim aspect a cărui tratare ni se pare plină de sugestii este acela al delimitării genurilor în folclor (R. Austerlitz *The Identification of Folkloristic Genres*). Pornind de la materialul cules între 1954—1957 în rîndurile populaţiei Gilyak (circa 4000 de vorbitori ai unei limbi paleosiberiene, care locuiesc în jurul estuarului Amurului şi în jumătatea de nord a Sahalinului), Austerlitz îşi propune să izoleze genurile poetice într-un folclor necunoscînd dichotomia vers/ proză. Operaţia prealabilă, precizarea numărului şi caracteristicilor genurilor atestate în folclorul Gilyak, alcătuieşte subiectul articolului.

Concepînd ansamblul pieselor folclorice ca pe un sistem, Austerlitz alege metoda clasificării în funcţie de două opoziţii fundamentale : (1) *muzical* (+)/*non muzical* (—) (înţelegînd prin „*music*" *M*, variaţiile de înălţime ajustate unui model ritmic) şi (2) *cu răspuns* (+) / *fără răspuns* (—) (înţelegînd prin „*response*'' *R*, participarea verbală a unuia sau mai multor membri ai auditoriului la realizarea piesei respective, cu alte cuvinte, aspectul ei social). Examinarea materialului în acest sens, fără a lua în consideraţie şi criteriul lungimii totale a pieselor, îl duce pe autor la concluzia că folclorul Gilyak cunoaşte cinci genuri : basm, ghicitoare, cîntec, epică, „*ditty*''.

Întrucît conţinutul termenilor *ghicitoare* şi *epică* diferă parţial de accepţia general cunoscută, iar termenul gilyak intraductibil „*ditty*'' denumeşte un gen specific sistemului analizat, autorul introduce în articol cîte o descriere amplă a fiecărui gen. Formal, atît textul ghicitorii, cît şi textul conţinînd rezolvarea ei de către auditori, se caracterizează prin prezenţa obligatorie a sufixelor — *nyk*, respectiv — *yk* (*-dyk*) care nu mai figurează în nici un alt context al limbii. Rezultă că, fără răspuns, o ghicitoare Gilyak este incompletă nu numai pe planul conţinutului, ci şi pe planul formei, apariţia primului sufix impunîndu-l ca necesitate pe al doilea în memoria informatorului. Epica, suprastructură compusă din perioade de recitativ, în proză (v. basm) alternînd cu perioade de cîntec (care narează evenimentele cele mai importante, discursurile personajelor umane sau animale) cunoaşte de asemenea, în răspuns, un morfem specializat (interjecţia *hyn*, echivalentă cu vechiul francez *oyez*, folosită exclusiv şi obligatoriu în această situaţie. „Ditty" este numele unor texte foarte scurte, recitate ocazional (cu prilejul uciderii unui urs) de către femei, în acompaniament ritmat. Răspunsul este, în acest ultim caz, la latitudinea participanţilor.

---

[4] v. E. Stankiewicz, *Poetic and Non-Poetic Language in their Interrelation, Poetika*, p. 11—23.

[5] Incluse în cap. *The Poetics of Folklore, Poetika*, p. 485—561.

[6] Inclus în cap. *Style in Folk Narrative, Style in Language*, 25—53.

Grafic, sistemul obţinut de Austerlitz este reprezentat prin următoarea matrice :

| | | R | |
|---|---|---|---|
| | | — | + |
| M | — | basm | ghicitoare |
| | + | cîntec | epică |
| | | | „ditty" |

Articolul ridică cîteva probleme deosebit de actuale, sugerînd posibilitatea segmentării, identificării şi clasificării textelor folclorice pe baza unor criterii formale consecvente. În felul acesta, s-ar elimina oscilaţiile şi ambiguităţile care intervin în segmentări de tipul *basm / legendă / poveste / povestire / snoavă* (distinse fie prin *conţinut*: caracterul real sau imaginar al naraţiunii, fie prin criteriul nesigur al *„lungimii"* : basmul este mai lung, snoava este foarte scurtă, nefiind însă exclusă situaţia inversă, a unor basme scurte sau snoave mai lungi), *doină / cîntec* (distinse pînă în momentul de faţă mai mult pe planul textului melodic decît pe planul textului literar) etc.

Delimitările operate pe baza unui număr redus de opoziţii precis definite permit sesizarea poziţiei pe care o ocupă textul (specia) folcloric (ă) în sistem precum şi a relaţiilor între specii făcînd parte din serii cu comportament similar în raport cu una sau alta dintre opoziţiile considerate fundamentale.

Se subînţelege faptul că în cazul unui folclor mai bogat, analiza se complică. Aşa de exemplu, în cadrul sistemelor folclorice cunoscînd specii cum ar fi oraţiile de nuntă, bocetele, descîntecele, colindele, cîntecele de recoltă, cu alte cuvinte texte folclorice incluse în fenomene social-folclorice mai ample (nuntă, înmormîntare, descîntat, sărbători calendaristice, momente legate de munca agricolă etc.), intră în joc opoziţia *independent / non-independent* (*inclus*), textele incluse deosebindu-se de textele independente (cîntec, baladă [7], basm, poveste, snoavă etc.) printr-un caracter conservator (o formă arhaică).

Opoziţia independent / inclus este operantă nu numai în cazul unui context situaţional (exemplele anterioare) ci şi în raport cu un context verbal. Proverbele şi zicătorile, de exemplu, nu se întîlnesc independent, ci în contexte verbale mai ample [8], cu specific narativ (basm, povestire).

---

[7] Rămîne de văzut dacă balada, cîntată de obicei la nunţi, nu poate fi considerată o specie inclusă.

[8] Neversificate.

Disocieri pline de interes se pot face şi pornind de la opoziţia *vers / proză*, solid constituită în folclorul european.

Urmată de o judicioasă ierarhizare, în funcţie de gradul lor de generalitate, stabilirea opoziţiilor fundamentale devine un instrument preţios în clasificarea textelor folclorice.

Articolele lui P. Dinekov, J. Krzýzanowski, H. Peukert, L. Andreiczin, sînt consacrate poeticii cîte unei specii izolate.

Ele sugerează posibilitatea detectării formulei structurale a diferitelor specii, în funcţie de constantele fonetice, lexicale, gramaticale şi de repartizarea lor cantitativă în cadrul speciei (P. Dinekov, J. Krzýzanowski, H. Peukert, L. Andreiczin).

Direcţia inversă — a definirii stilului naţional, regional sau personal (condiţionat de tipul de informator) de realizare a unei specii este reprezentată de articolul lui R. M. Dorson (*Oral Styles of American Folk Narrators*).

Pe cînd în primul caz intră în cîmpul de cercetare exclusiv *invariantele*, elementele care structurează specia respectivă, indiferent de concretizările ei, în cazul al doilea cercetătorul este preocupat numai de elementele *variabile* (care dau contur unic fiecărei realizări).

Articolului lui J. Krzýzanowski, *La poétique de l'énigme* îi trebuie alăturată lucrarea publicată de R. Caillois într-un alt sector al volumului şi intitulată în mod sugestiv : *L'énigme, origine de l'image* [9].

Pornind de la faptul că atît imaginea, cît şi ghicitoarea se bazează pe surpriza provocată în auditori de enunţarea unui ,,raport adevărat, neobservat şi dintr-o dată evident'' între două elemente, obiecte, acţiuni etc., Caillois interpretează ghicitorile ca una din sursele posibile (nu esenţiale) ale imaginii. O dovadă în acest sens o constituie pe de o parte literatura scandinavă, în care ghicitori rituale stereotipate (*kenningar*) au fost puse la baza poeticii, dobîndind un caracter imuabil şi obligatoriu, pe de altă parte absolutizarea asocierilor preconizată de suprarealişti (cf A. Breton, *L'un dans l'autre*, discutat în articol).

Distincţia imagine / ghicitoare constă — arată autorul — în caracterul inovator al imaginii, contrastînd cu caracterul imuabil, liturgic al ghicitorii. Opoziţia nu e absolută. Însuşi Caillois comentează cazul opus, al ghicitorilor bazate pe inovaţie prezente la o serie de popoare primitive : în cazul acestora, fiecare individ cunoaşte soluţia aşa-zicînd „minimală'', pe care nu o comunică decît dacă nu a fost capabil să sesizeze o nouă soluţie posibilă.

O problemă importantă abordează K. Horálek, *La réalité sociale et les lois de la construction du sujet dans la littérature épique populaire.* Autorul se ridică împotriva absolutizării legilor interne (formale) de construcţie a subiectului, dovedind că acestea nu sînt independente de condiţiile sociale. El subliniază că legile generale de construcţie a subiectului pot provoca modificări analoage la subiecte diferite (în sensul omiterilor sau inserţiilor de motive), dar nu naşterea unor motive similare sau, mai ales, identice la popoare diferite. În cel din urmă caz intervin întotdeauna motive sociale.

Pentru a exemplifica aceste teze, Horálek analizează subiectul *întoarcerii soţului* (*bărbatul care asistă la nunta soţiei sale*). Vechiul motiv grec se întăreşte în Balcani, unde despărţirea soţilor era provocată de faptul că bărbaţii se deplasau la muncă în alte regiuni sau îşi efectuau serviciul militar. În folclorul apusean, separarea iubiţilor se motivează prin diferenţa socială şi dezvoltarea subiectului cunoaşte o înlănţuire diferită tocmai datorită acestui fapt (tinerii nu se pot căsători, logodnicul întors pe neaşteptate asistă neputincios — fără drepturile unui soţ — la nunta logodnicei sale, fata leşină, e crezută moartă şi îngropată, logodnicul o dezgroapă şi o revendică povestind ilustrativ parabola grădinarului care aruncă o floare pierzînd dreptul de a şi-o mai însuşi de la salvatorul ei).

---

[9] *Poetika*, p. 385—393.

Plin de sugestii este şi articolul lui Stoyan Djudjev, *Vestiges de la métrique ancienne dans le folklore bulgare*. Reluînd şi amplificînd teze prezentate în articolul *Ritmul şi măsura în muzica populară bulgară*[10] Djudjev demonstrează că „melodia cîntecului este — aproape în întregime — conţinută virtual în elementul acustic al textului verbal" (541), cu alte cuvinte în ritmul textului. Ulterior, textul şi chiar melodia pot dispărea, metrul cuvintelor se menţine însă în schema ritmică a cîntecului interpretat instrumental sau modificat melodic. Aşa se explică faptul că schemele ritmice generale (denumite de Djudjev *stereotipuri ritmice*) pot supravieţui formelor lor concrete de manifestare şi că tetrametrul peonic, tripodiile de amfimacri, tetrametrul bachic, epitritele poeticei clasice se perpetuează în formulele ritmice ale muzicii populare bulgare, albaneze, romîneşti.

În afară de interesul istoric, acest articol prezintă interes metodologic, subliniind utilitatea cercetării paralele a frazei melodice şi poetice. Problema e cu atît mai importantă cu cît ritmul este unul din elementele definitorii pentru textul poetic.

Articolele discutate nu pot fi separate de ansamblul volumelor din care fac parte. Lectura integrală a celor două culegeri ni se pare plină de sugestii pentru folclorist, care va întîlni în cuprinsul lor articole teoretice (capitolele *Poetica şi lingvistica*, *Procesul poetic şi analiza literară*), articole consacrate definirii textului artistic în raport cu textul lingvistic (capitolele de versificaţie, intonaţie, lexic poetic, gramatică poetică), sugestii privind posibilităţile de contact între poetică şi lingvistică matematică, gramatica istorică etc. O bună cunoaştere a metodelor generale ale poeticii va evidenţia de bună seamă şi alte direcţii de cercetare a formei textului folcloric decît cele enumerate în prezentarea de faţă.

*SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU*

## **Romeo Ghircoiaşiu**, *CONTRIBUŢII LA ISTORIA MUZICII ROMÎNEŞTI, vol. I, 250 pag., Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1963.*

Apariţia primului volum de *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti* marchează un moment important în procesul de dezvoltare a muzicologiei noastre. Prin modul în care sînt prezentate şi sistematizate documentele istorice ale culturii muzicale de pe teritoriul ţării noastre din cele mai vechi timpuri, volumul aduce o contribuţie valoroasă, inedită — în unele aspecte — şi necesară, la pregătirea unui viitor tratat de istorie a muzicii romîneşti.

Lucrarea se impune printr-o bogată documentare — premisă indiscutabilă a unei bune cercetări ştiinţifice — prin metoda de interpretare a fenomenelor artistice în strînsă dependenţă de factorii care le-au determinat geneza şi dezvoltarea de-a lungul mileniilor, precum şi prin conturarea locului pe care aceste fenomene l-au ocupat în diverse epoci istorice, în procesul general de evoluţie a culturii naţionale şi universale.

Pornind de la principiile metodologice ale materialismului istoric, de la înţelegerea complexă a fenomenului artistic ca formă a conştiinţei sociale, autorul studiază în primul rînd „condiţiile, conţinutul şi manifestările sociale de artă muzicală" şi după aceea „forma muzicală a lor, mijloacele de expresie, sistemul ritmico-melodic şi stilul" (p. 7).

---

[10] „Revista de folclor", III (1958), nr. 2, p. 7—42.

Volumul prof. R. Ghircoiaşiu are o cuprindere largă : cultura muzicală începînd cu comuna primitivă (de pe teritoriul ţării noastre) pînă la faza de descompunere a feudalismului. Bineînţeles că informaţiile documentare fiind inegale pentru acest interval de timp, şi tratarea problemelor prezintă unele goluri inerente unei astfel de lucrări. În adevăr, în *prima parte a volumului*, în care se înfăţişează *fenomenele artistice create şi dezvoltate în comuna primitivă şi în societatea sclavagistă*, izvoarele utilizate sînt arheologice, epigrafice, lingvistice şi, în mai mare măsură şi mai valoroase, scrierile istorice, geografice şi literare ale autorilor antici. Pentru completarea datelor referitoare la protoistoria muzicală a popoarelor autohtone geto-dacice, utilizează metoda comparaţiei cu arta şi cultura grecilor şi romanilor.

*Partea a doua* a volumului cuprinde *cultura muzicală a poporului romîn, geneza şi dezvoltarea sa în timpul perioadei feudale*. Problema, atît de complexă şi dificilă, este urmărită pe două planuri : pe de o parte, cercetarea culturii muzicale a poporului romîn — corespunzătoare condiţiilor de viaţă din această perioadă istorică — şi evoluţia acesteia de-a lungul timpului cu aspectele diferenţierii pe clase sociale, iar pe de altă parte, studierea, cu ajutorul metodei comparative, a trăsăturilor comune muzicii noastre, a popoarelor din spaţiul carpato-balcanic şi a celor mai depărtate cu care am avut legături directe sau indirecte. În acest mileniu informaţiile sînt mai numeroase şi mai precise, deoarece, în afară de datele etnografice-folclorice există şi notaţii de muzică populară şi cultă, păstrate în documentele laice şi bisericeşti.

Prin munca perseverentă şi totodată competentă, printr-o informare multilaterală, autorul reuşeşte să ducă pînă la capăt această sarcină dificilă care a necesitat un efort considerabil, cu atît mai mult cu cît multe din lucrările citate sînt apărute în ultimii ani, iar materialul documentar — cu cîteva excepţii — a fost adunat prin eforturi proprii.

În *Introducere* (p. 5—8) autorul face o expunere a fazelor de dezvoltare a culturii muzicale şi a metodei folosite în cercetare. În acelaşi timp enumără cele cîteva lucrări de muzicologie care au apărut în trecut, lucrări de specialitate, lexicoane şi reviste muzicale. Se menţionează de asemenea rolul important pentru cultura noastră muzicală al activităţii folcloristice a unor compozitori şi muzicologi ca : D. G. Kiriac, C. Brăiloiu, S. V. Drăgoi, T. Brediceanu şi G. Breazul, precum şi al Arhivelor de folclor înfiinţate în 1928 (a Societăţii Compozitorilor Romîni şi a Ministerului Cultelor şi Artelor). În acelaşi timp—ceea ce autorul a scăpat din vedere—Societatea Compozitorilor orientează dezvoltarea tinerei şcoli romîneşti de compoziţie, prin legătura organică cu creaţia populară — singura capabilă să asigure înflorirea unei arte originale şi a unui stil naţional — iniţiază o serie de concerte de muzică romînească şi tipăreşte cele mai valoroase piese, în ţară şi peste hotare.

După Eliberarea ţării noastre, muzicologia „urmează şi ea o pantă ascendentă a dezvoltării, necunoscută odinioară în viaţa muzicală burgheză" astfel că „alături de folcloristică, celelalte ramuri se dezvoltă şi ele, progresul fiind ilustrat prin nenumărate cărţi, studii, monografii, o serie de reviste de specialitate etc." (p. 8).

În cele patru capitole ale părţii întîi : *Cultura primitivă; Locul muzicii tracice în cultura antică* ; *Cultura muzicală a traco-dacilor* şi *Sisteme tonale în cultura antică a spaţiului carpato-balcanic*, rămînînd, în linii mari, la stadiul de ipoteze, din cauza lipsei de documente muzicale, se tratează pe larg, pe baza scrierilor antice şi a cercetărilor arheologice, cultura tracilor şi relaţiile acesteia cu cultura popoarelor din Grecia şi Orientul asiatic. Valoroase date despre genurile practicate de geto-daci, despre instrumentele lor muzicale şi serbările populare, în care dansul şi muzica aveau un rol important şi care erau strîns legate de viaţa de muncă, ne dezvăluie aspecte ale culturii străromînilor. Autorul ajunge la concluzia existenţei unui fond cultural comun al popoarelor din răsăritul Europei şi la rolul important al culturii tracice în dezvoltarea culturii greceşti antice. Totuşi din cauza lipsei de documente muzicale, autorul rămîne în stadiul de ipoteze.

Ţin să subliniez că abordarea unei probleme atît de complexe reclamă nu numai o cunoaştere multilaterală ci şi contribuţia altor specialişti. Din observaţiile care vor urma se va înţelege mai bine necesitatea unor astfel de contribuţii :

Autorul afirmă că în decursul dezvoltării sale, cultura muzicală a geto-dacilor a fost influenţată de muzica popoarelor cu care au venit în contact (Sciţii, Celţii etc.) ; dar vorbind despre influenţe, nu se ţine seama de cele două laturi ale acestui proces, şi anume : transmiterea şi receptarea fenomenului artistic. Ne întrebăm cum ne putem da seama de procesul acestor influenţe dacă nu există nici un material muzical concret?

Autorul sesizează, cu multă pricepere, conţinutul profan al folclorului legat de obiceiuri, caracterul zgomotos, arhaic al muzicii şi pentru ilustrarea acestora se foloseşte de cîteva exemple luate din folclorul romînesc sau al popoarelor vecine. Pentru clarificarea acestei probleme era necesar să se pornească de la o mai bună cunoaştere a melodiilor romîneşti aparţinînd stratului vechi folcloric, adică de la genurile legate de procesul muncii — care se păstrează încă în folclorul nostru şi al popoarelor din Balcani.

În unele cazuri, exemplele nu sînt concludente. De pildă, melodiile de la p. 32 (al doilea şi al treilea) au structură motivică, deoarece motivele-perechi s-au cristalizat în forme fixe, închise.

— Stilul recitativ din muzica romînească cunoaşte două categorii : a) recitativul cîntecelor epice („bătrîneşti”) care se întîlneşte *numai* în sudul ţării (Oltenia, Muntenia, sudul Moldovei, pînă în ultimele decenii şi în Banat, Dobrogea) *nu şi în Bihor* — cum se susţine la p. 37, şi *b*) recitativul de mai mică amploare al unor genuri vechi (doina, bocet, colindă, jocuri de copii, folosit rar şi în cîntecul liric propriu-zis). Dacă în cel mai liber stil recitativ există o structură morfologică impusă de structura textului, ca de exemplu în bocetul improvizat din Muntenia şi Dobrogea (parţial), în care textul este în proză, cu atît mai mult în recitativul bazat pe text *versificat nu se poate vorbi de lipsa unei structuri morfologice* (p.37). În adevăr, în multe genuri melodia este — după cum afirmă autorul — elementul de expresie primordial iar în altele textul (p. 37) ; dar în ambele cazuri textul şi melodia se găsesc într-o interdependenţă structurală.

— Nu este suficient de clară atitudinea autorului faţă de confuzia care se face de obicei între polifonie şi heterofonie (p. 38—40). Ultimele studii ale muzicologilor şi etnomuzicologilor disting heterofonia (cîntarea concomitentă a două voci, sau voce şi instrument, respectiv două sau mai multe instrumente) de polifonie, în care melodia principală este însoţită de un sunet fix sau variabil (burdon sau pedală), de una sau mai multe contramelodii. Prin urmare, exemplele de la p. 38 nu sînt eterofonii ci diafonii (forme străvechi polifonice), în care vocea a doua ţine o pedală variabilă pe treapta întîi şi a doua a scării. În exemplul din Banat, dat după Bartók (p. 39), se observă o tendinţă de acompaniere armonică a melodiei—în partea a doua vocea secundă cîntă dominanta şi tonica, uneori terţa şi sexta. Acest sistem de acompaniere vocală, apărut în secolul nostru sub influenţa corurilor şi, probabil, a muzicii bisericeşti, constituie în realitate un stadiu intermediar între polifonie şi armonie.

— Existenţa tiparelor metrice de 6 şi 8 silabe la popoare de pe o arie largă geografică (p. 41) nu asigură şi trăsături intonaţionale comune, pentru că ceea ce determină particularităţile melodice şi ritmice este *structura* şi nu *dimensiunea* tiparului metric. Dacă această lege nu ar fi o realitate ar însemna ca muzica tuturor popoarelor indo-europene să fie identică. În folclorul copiilor de pe tot globul s-a constatat, de pildă, existenţa unor tipare ritmice comune (încadrate într-un sistem propriu), în care se toarnă însă versuri diferite ca structură şi dimensiune (C. Brăiloiu „La Rythmique enfantine”). Este vorba de un strat arhaic al muzicii populare care se păstrează numai în folclorul copiilor şi în unele cîntece rituale vechi cu caracter agrar. Deosebirile de la un popor la altul se manifestă în acest caz în lexic, în sfera imaginilor poetice şi intonaţionale.

— Autorul arată, pe bună dreptate, că în evoluţia muzicii se disting (după afirmaţiile etnomuzicologilor) două căi : dezvoltarea pe baza sistemului în care sunetele se succed numai prin trepte alăturate şi a sistemului cu mers în salturi. Uneori în procesul evoluţiei se poate trece de la un sistem la altul (p. 52—53). Aşadar, *tricordia* reprezintă o etapă a scărilor din prima categorie, de aceea nu poate fi considerată ca aparţinînd sistemului prepentatonic, cum susţine autorul la p. 53, chiar dacă în evoluţia sa ajunge treptat să constituie nucleul unei scări pentatonice.

— Autorul afirmă : „Comoditatea intonării cvartei, rolul ei în graiul vorbit, ca şi calitatea sa de consonanţă îi determină valoarea universală" (p. 52). Dar această universalitate nu se datoreşte „comodităţii", ci îşi are explicaţia în însăşi structura fiziologică a omului de pretutindeni, după cum rezultă din cercetările experimentale de psihologie muzicală (vezi şi P. Collaer, *État actuel de connaissances relatif à la perception auditive, à l'émision vocale et à la mémoire musicale*, în *Les Colloques de Wégimont*, Elsevier — Paris, 1956, p. 37—55).

— S-a strecurat, probabil, o greşeală în observaţia referitoare la originea instrumentală a intervalelor mai mari de secundă (*Nou element melodic, intervalul mai mare decît secunda adus de instrumente*, p. 55). În folclorul copiilor, ca şi al adulţilor, intervalele de terţă mică, cvartă, cvintă apar din cele mai vechi timpuri în muzica vocală, prin a căror îmbinare se ajunge treptat la scări mai ample. Deci pentatonia şi sistemele prepentatonice nu sînt determinate de muzica instrumentală, chiar dacă aceasta, la unele popoare „este mai proprie unei gîndiri pentatonice" (p. 55).

— Teoria originii instrumentale a doinei („cîntec lung") din Maramureş (p. 55) a fost combătută de Const. Brăiloiu, ca şi de alţi folclorişti, (în *A propos du Jodel*, Bâle, 1949, p. 69 — 71. şi *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, II, Enciclopédie de la Pléiade, 1960, p. 121). Existenţa acestui stil la popoare care nu cunosc instrumentele muzicale infirmă teoria. Din analiza structurii melodice a doinelor noastre rezultă originea sa vocală ; instrumentele au preluat melodia vocală aducîndu-i unele modificări. Nu este exclus ca să se fi dezvoltat paralel şi cea melodică instrumentală (repertoriul păstoresc). Nu este clar în ce fel genurile instrumentale „adoptă nu numai recitativul vocal ci şi intonaţiile neclare, vorbite — hăulituri, aguguituri ale melodiei vocale" (p. 55).

— Mixolidicul cu structură tetracordală (prin îmbinarea conjunctivă a tetracordurilor) este răspîndit nu numai „în muzica ardeleană de strană" (p. 57) şi ci în muzica populară laică.

— O serie din problemele pe care le abordează autorul necesită încă cercetări. De exemplu, ipoteza determinării tipului de cultură muzicală—dominată de diatonism sau de pentatonism— de către particularităţile muzicale ale limbii, care ar duce la o tipologie a limbilor muzicale în limba popoarelor indo-europene şi a celor mongoloide etc. Problema e complexă şi trebuie studiată din mai multe puncte de vedere. Ultimele cercetări ale etnomuzicologilor, bazate pe studiile fiziologice cu privire la fenomenele muzicale „la condiţiile de sensibilitate şi receptivitate a urechii normale, nespecializată printr-o educaţie muzicală", au ajuns la stabilirea stadiului pentatonic (şi prepentatonic) anhemitonic ca un stadiu iniţial în evoluţia muzicii tuturor popoarelor (vezi P. Collaer, *lucr. cit.*). Această teză confirmă originea vocală a sistemelor pentatonice, pe de o parte, şi universalitatea lor, indiferent de structura limbii, pe de altă parte. Bineînţeles că rolul limbii vorbite nu este mai puţin important în determinarea structurii intonaţionale, a versificaţiei etc.

— Terminologia este uneori inconsecvent aplicată. Muzicologii deosebesc cadenţa prin subton, de cadenţa pe treapta 2 numită de Bartók *semicadenţă finală*. La p. 59, de exemplu, cadenţa finală este frigică, dar porneşte de la subton, acel proslambanomenos antic, care este „în afara octavei modale". În exemplele de la p. 60, cadenţa este prin subton (VII—1) ca şi în scara de la p. 61. Autorul utilizează pentru acelaşi fenomen mai multe expresii, dînd aşa dar unui termen conţinuturi diverse : „cadenţa *la* subton", „*cu* subton", cadenţa finală care se face „*cu* un ton sub nota finală" (p. 59) sau „*la* un ton inferior faţă de finală" (p. 60) ; sau „cadenţele finale aparţin în majoritatea lor tipului scărilor cu semicadenţă" ori „sînt cadenţe prin subton" (p. 77). Cadenţa finală a ultimului cîntec de la p. 79 se deosebeşte de cea de la p. 80 ; în timp ce în prima melodie treptele pilon dau acordul *re-sol-si* iar *cadenţa finală* este *prima treaptă a hexacordului*, în *Zori*, treptele piloni dau acordul *fa-la-do* iar cadenţa finală se face pe treapta a II-a, ceea ce numea Bartók „semicadenţă". E de asemenea neclară fraza : „*forma* muzicală a cîntecului ilustrează o imagine pentatonică, după cum reiese din ultimul rînd melodic" (p. 62) ; sau „*Forma* de 6 şi 8 silabe este de asemenea frecventă" (p. 77).

Prima parte a volumului se încheie cu teza justă a *comunităţii culturii muzicale a popoarelor din spaţiul carpatobalcanic şi a celor eleniste* şi cu semnalarea *complexităţii dezvoltării limbajului muzical din această zonă*, „în care se disting linii principale şi linii secundare" şi care, alături de elemente diatonice, a putut include şi elemente pentatonice.

În partea a doua sînt expuse, în 7 capitole, aspectele culturii muzicale din perioada feudală. Şi aici autorul dovedeşte o informaţie bogată, o adîncire a problemelor, o aplicare consecventă a metodei ştiinţifice propuse. Compararea continuă a culturii noastre muzicale cu a popoarelor vecine ne îmbogăţeşte cunoştinţele, iar izvoarele muzicale sînt împinse pînă în secolul XV. Cele cîteva formulări insuficient de clare, principiile parţial aplicate în metoda comparativă şi unele aspecte ale interpretării fenomenului muzical pe care le semnalăm, mai jos, nu scad cu nimic valoarea lucrării şi importanţa materialului prezentat.

— Considerăm că repertoriul de colinde nu îşi are originea în muzica orientală (p. 80), venită indirect prin muzica gregoriană şi bizantină. Pare mai curînd un fenomen muzical antic, comun popoarelor europene, aşa cum însuşi autorul remarcă la p. 81.

Cu toate că modul doric, structurile penta şi hexacordice doriene au o mare răspîndire în folclorul nostru, totuşi în unele cîntece rituale şi ceremoniale vechi (de nuntă, seceră, unele cîntece lirice) acestea lipsesc, deci trebuie revăzută afirmaţia de la p. 76 : „Dar nu numai colindele, ci toate genurile muzicii populare romîneşti au preferinţă pentru acest mod de *re*, prezent în toate regiunile folclorice ale teritoriului lingvistic daco-roman".

— Cîntecul liric a apărut într-o perioadă veche, totuşi atestările sînt tîrzii. Deşi ne-ar fi bucurat descoperirea unor izvoare mai vechi decît cele cunoscute pînă acum, sîntem datori să privim cu mult discernămînt unele atestări. Astfel, menţiunea din secolul XI cu privire la legenda Sf. Gérard, nu este certă, deoarece nu ni se spune în ce limbă cînta acea roabă în timp ce rîşnea, cărui popor aparţinea, ci numai că „*preotul catolic nu o înţelegea*".

— În ceea ce priveşte metoda de comparare a melodiilor, ţin să observ că nu este suficientă luarea în considerare a unui singur element de expresie, a unei formule melodice sau unei structuri ritmice, mai ales în melodica veche, în care mijloacele de expresie sînt reduse. De aceea unele melodii considerate de autor ca variante, în realitate aparţin unor tipuri melodice diferite : de exemplu *Gana Ganele* şi *Zorile* maghiare (p. 120) în care prima frază evoluează diferit, deci se deosebesc nu numai prin sunetele de cadenţă interioară ci şi prin conţinutul muzical al frazelor mediane. În acelaşi timp, formula finală, în special în melodiile cu formă fixă, nu este legată de un anumit tip melodic, deci nu poate servi la apropierea variantelor. Astfel, formula finală de la p. 124 este foarte răspîndită la mai multe popoare, fără a presupune însă o influenţă. La fel trebuie văzută problema şi pentru motivul iniţial din exemplele 3 şi 4 de la p. 200 ; sînt forţat făcute apropierile dintre *Romana* şi melodia lui Weisselius din sec. XVI (p. 200), melodia din tabulatura lui J. din Lublin (p. 138—139) şi cele de la p. 140 etc.

Unele citate sînt greşite. De exemplu. Bartók remarcă influenţa muzicii iugoslave asupra dialecticului bănăţean, dar nu se referă şi la cel hunedorean (p. 128) ; de asemenea Bartók arată rolul jocului *verbunkoš*, în dezvoltarea dansurilor ardeleneşti (p. 192), dar nu menţionează şi jocul Căzăceasca.

— În caracterizarea genurilor populare se simte nevoia abordării şi a altor elemente în afară de structura modală, intonaţie şi ritmică (în cîteva cazuri). Astfel, în analiza colindelor se neglijează un element tipic genului : forma arhitectonică, a cărei origine presupun că trebuie căutată în cîntecele cu refren ale geto-dacilor. În acelaşi timp, cadenţele finale ale colindelor sînt mult mai variate : o parte din melodii cadenţează pe treapta 4,5 etc. Autorul constată diferitele straturi de evoluţie ale colindei, ca şi fenomenele ritmice intermediare care au fost determinate de contaminarea sistemelor ritmice. Trebuie adăugat aici şi sistemul aksak, în care se cîntă unele melodii din Transilvania de sud, ca şi alte aspecte ale stadiului intermediar (apariţia unor raporturi noi între unităţile de timp prin folosirea notei cu punct, divizarea unităţilor de timp : pătrimea sau optimea — indivizibile în formă pură a sistemului — ornamentarea melodiei, interpretarea în quasi-giusto sau parlando etc.). Combinaţiile ritmice sînt mult mai numeroase, depăşind cifra de la p. 186—187. Menţionarea căluşului mascat în Vrancea (p. 186—187) este o scăpare probabil : Căluşul nu se mai joacă decît în Muntenia, Oltenia şi în unele regiuni din Transilvania.

— Păstrarea mai îndelungată a culturii locale în Carpaţii Poloniei şi ai Cehoslovaciei a fost determinată în primul rînd de menţinerea modului de viaţă ,a îndeletnicirii păstoreşti, mediul geografic fiind factorul secund (p. 177).

— Interpretarea structurii modale a muzicii populare este dificilă din cauza diferitelor stadii de evoluţie a modurilor şi a funcţionalităţii uneori difuze a treptelor. Totuşi în analiză cîteva principii metodologice trebuie respectate. Astfel, în exemplul de la p. 197, chiar dacă apare un *fa* becar în loc de *fa* diez, structura pentacordului nu se schimbă, ci e colorată modal prin mobilitatea treptei a 7-a, dar cadenţa finală rămîne pe trapta I, *fa* avînd rol de subton sau sensibilă şi *nu de semicadenţă* (p. 197) ; în melodia de la p. 175, finala este pe treapta I, şi nu treapta 4.

— Deşi se anunţă în *Introducere* că va fi studiat şi cîntecul liric, autorul se ocupă numai de un singur aspect al genului, de *cîntecul orăşenesc* care este de origine mai recentă, neglijînd cîntecul liric ţărănesc (p. 234). Trăsăturile pe care le consideră autorul specifice folclorului romînesc, cînd analizează melodia din *Codex Vietoris*, adică „alternarea măsurilor binare şi ternare, specifică prozodiei folclorice'' şi cadenţa frigică sînt comune folclorului mai multor popoare.

Semnalez cîteva greşeli de tipar sau scăpări : p. 32 : *Feregi* în loc de *Feragi* ; *verşuri* în loc de *versuri* şi *cîntecele* în loc de *cîntece* (p. 32) ; *formule* în loc de *forme* (p. 165, 176) ; *băsmit* în loc de *băsmunit* (p. 170) ; *Bákfark*, în loc de *Bakfak* (p. 180) ; *cimpoaielor* în loc de *cimpoierelor* (p. 188). La bibliografie : volumul *100 melodii de dans din Ardeal* nu este redactat de Gh. Ciobanu ci de P. Bentoiu ; la nota 82 (partea a doua) titlul este : *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* ; la nota 130 ; titlul corect este : *Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia Moldova şi Bucovina* ; iar la nota 24 titlul exact este : *Le giusto syllabique. Un systeme rythmique populaire roumain. Anuario musical del Instituto espanol de musicologie del CSIC*, vol. VII ; Barcelona, 1952.

Observaţiile şi scăpările pe care le-am semnalat sînt uşor reparabile într-o eventuală ediţie a doua întrucît nu ating fondul problemelor tratate. Am insistat asupra unor probleme mai dificile deoarece acestea trebuie discutate şi rezolvate în viitor prin aportul cercetătorilor din mai multe domenii : muzicologie, folcloristică, lingvistică, etnografie etc.

Lucrarea, rod al unei munci susţinute şi al unei cercetări complexe, pune la îndemîna specialiştilor şi a marelui public un material bogat şi valoros.

*EMILIA COMIŞEL*

Revista de etnografie şi folclor publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica de *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

În nr. 6 al fiecărui an revista publică *bibliografia curentă a etnografiei şi folcloristicii*, din Republica Populară Romînă, pe anul precedent.

## *NOTĂ CĂTRE AUTORI*

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

## LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa, Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Rosia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4 – 5, p. 319 – 524 Bucureşti, 1964

I.P.I. c. 3222

43.000

Lei 24.–

XF 1172
200150
5218

1457

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE
# ȘI FOLCLOR

1965 APR 28.

Tomul 9 BUCUREȘTI Nr. 6

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

## COMITETUL DE REDACŢIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DÎMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUŞLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacţie*

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv. pe anul 1965.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor”

*Adresa redacţiei*
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

Apare de 6 ori pe an

55218

# REVISTA
# DE
# ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 9 1964 Nr. 6

## SUMAR

Pag.

### STUDII

ION ROTARU, Poezia codrului la Eminescu . . . . . . . . . . . . . 527
G. SULIŢEANU, Introducere în culegerea şi studierea folclorului muzical al tătarilor dobrogeni . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 545
FLOREA BOBU FLORESCU, Urme ale începuturilor artei ceramice în Romînia : ceramica lucrată din suluri de lut . . . . . . . 577
VALERIU BUTURĂ, Contribuţii la studiul instalaţiilor tehnice ţărăneşti din Munţii Apuseni . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 597

### MATERIALE

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, Cununa – sărbătoare a secerişului . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 615
O. BÎRLEA, DUMITRU CARACOSTEA . . . . . . . . . . . . 635

### NOTE ŞI RECENZII

ANCA GIURCHESCU, Însemnări pe marginea celui de-al VII-lea concurs al formaţiilor artistice de amatori . . . . . . . . . . . 639
LUCIA MUREŞANU, Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei R.P.R. consacrată celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei . . . . . . . . . . . . . . . . . . 642

Rev. etn. folc. t. 9, nr. 6. p. 525–646 Bucureşti, 1964

# REVIEW
# OF
# ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tomul 9 1964 Nr. 6

## CONTENTS

### STUDIES

ION ROTARU, The theme of woods in Eminescu's poetry . . . . . . 527
G. SULIŢEANU, Introduction to the collecting and study of the musical folklore of the Dobrogea Tartars . . . . . . . . . . . . 545
FLOREA BOBU FLORESCU, Traces of the beginnings of ceramics in Rumania : pottery manufactured by loam roll technique . 577
VALERIU BUTURĂ, Contribution to the study of peasant machines in the Apuseni Mountains . . . . . . . . . . . . . . . . . . 597

### MATERIALS

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, The garland, a festival of harvest . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 615
O. BÎRLEA, DUMITRU CARACOSTEA . . . . . . . . . . . . 635

### NOTES AND REVIEWS

ANCA GIURCHESCU, Notes on the 7 competition of the artistic amateur teams . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 639
LUCIA MUREŞANU, The Scientific Session of the Institute of Ethnography and Folklore of the Academy of the Rumanian People's Republic devoted to the 20 anniversary of the liberation of Mother-land . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 642

# POEZIA CODRULUI LA EMINESCU *

ION ROTARU

Facultatea de limbă şi literatură romînă, str. Edgar Quinet, nr. 7, Bucureşti

1–III–1964

Una din importantele caracteristici ale poeziei populare este dragostea pentru natura patriei. Referindu-se la această particularitate a cîntecului popular romînesc, Alecsandri scrie : ,,Cele mai multe cîntece populare încep cu *frunză verde*. Aceasta pe semne din iubirea romînului pentru natura înverzită... Frunza cea nouă îi insuflă cîntece pline de o melancolie adîncă, ce exprimă jalea unui trecut de mărire şi aspiraţia către un viitor măreţ'' [1].

În ceea ce priveşte oglindirea naturii în poezia populară Ovid Densusianu, unul dintre marii cunoscători şi admiratori ai poeziei noastre folclorice, afirmă într-un loc [2] că poetul popular este insensibil la frumuseţile naturii. Această afirmaţie nu se poate explica decît prin faptul că poetul popular nu cîntă natura pentru ea însăşi. În nici o culegere nu vom afla o poezie populară dedicată, de pildă, frumuseţii lanului de grîu, cerului senin, nopţilor cu lună sau pîrîului cristalin. Omul simplu, muncitorul rural în primul rînd, priveşte natura mai întîi ca mediu de viaţă, ca ,,obiect al muncii''. Dacă un artist de profesie, pasionat de frumuseţile naturii, ar sta de vorbă cu un muncitor agricol ar rămîne dezamăgit, pentru că ar trebui să susţină o discuţie despre binefacerile ploii, despre neajunsurile secetei, despre fazele lunii sau despre invazia de fluturi. Cu totul altfel stau lucrurile atunci cînd privim natura prin prisma sentimentului popular, din interiorul vieţii sufleteşti a omului simplu. În felul acesta universul poetic al artistului popular se dispensează de planul concret şi natura capătă la el transfigurări simbolice : codrul este ,,frate cu romînul", plopul se leagănă de jale, urmînd a fi tăiat pentru construirea unei închisori, pîrîul seacă pentru a putea fi trecut de iubită, spicul grîului servește ca material de comparație în portretistică etc.

---

* Fragment din lucrarea *Eminescu şi poezia populară*, în curs de apariţie la Ed. pt. lit.

[1] Vasile Alecsandri, Prefaţă la *Poezii poporale. Balade* (*cîntece bătrîneşti*) *adunate şi îndreptate de...*, 1852.

[2] ,,Viaţa Nouă'', an. IX, p. 243.

Iubirea de natură izvorăște în primul rînd din legătura poetului anonim cu locul nașterii sale. Acest sentiment de o profundă sinceritate, așa de îndepărtat și de opus în același timp frazelor patriotarde, își află întruchiparea artistică în multe cîntece populare și îndeosebi în așa-zisele „doine de înstrăinare". Plecat în cătănie sau în pribegie, omul din popor suportă cu greu despărțirea de colectivitatea în mijlocul căreia s-a născut. Cadrul naturii plaiurilor natale formează adesea universul poetic al liricii populare pe tema înstrăinării.

Într-un plan poetic deosebit, prin elementul livresc mai abundent la suprafață, în versuri de primă tinerețe, sentimentul înstrăinării în poezia lui Eminescu se apropie, în sinceritatea lui, de cel popular. În *Din străinătate* poetul dorește „plaiurile dulci ale patriei", „natala vîlcioară", a „codrului tenebră" și „cristalul pîrîului de-argint".

Natura, reprezentată de cele mai multe ori prin o serie de esențe specifice solului romînesc, participă la viața eroilor populari. Toma Alimoș închină în cinstea „ulmilor și fagilor". Arborii se înclină ceremonios în fața haiducului:

Și cum sta de închina
Codrul se cutremura
Ulmi și brazi se clătina
Fruntea de i-o răcorea
Inima de-i săruta [3].

Toma Alimoș este deci un voievod al pădurii. Imaginea e caleidoscopică și poate fi interpretată în dublu sens. Tocmai acest lucru face ca simpatia populară care înconjură figura eroului să iasă mai puternic în evidență.

În *Mușatin și codrul*, la Eminescu, codrul închipuie el însuși o armată populară care se înclină în fața conducătorului ei firesc:

Codrul i se închina
Și din ramuri clătina
„Măi Mușatin, măi Mușatin
Voios ramurile-mi clatin
Și voios ți-aș cuvînta
Să trăiești Măria Ta..."

Schimbînd ceea ce este de schimbat, acest element de baladă pătrunde pînă în cele mai adînci cute ale poeziei lui Eminescu.

În frumoasa descriere a bătăliei de la Rovine din *Scrisoarea III*, oastea turcească, compusă din „copii de suflet ai lui Alah", trece Dunărea „în sunet de fanfară", cu acel zgomotos orgoliu caracteristic armatelor cotropitoare. Dușmanii, răspîndindu-se în roiuri care „întunecă pămîntul", își întind corturile în cîmpie. În schimb, prezența oștirii romîne este sugerată prin imaginea ,,codrului de stejar" care ,,sună". În momentul cînd încăierarea celor două oști devine inevitabilă, codrul (care ,,la poala lui cea verde" ascunde ,,miile de coifuri lucitoare" și de ,,capete pletoase", ostașii lui Mircea) ,,clocotește" de zgomotul armelor și de chemările de bucium. Oastea romînească e nevăzută. După o tactică a partizanatului, consfințită de veacuri în războiul de apărare, ea va ataca ,,fără-a prinde chiar de veste". Nu numai omul, dar ,,tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul", se va ridica împotriva dușmanului. Lovitura pe care o primește armata cotropitorilor este asemănată cu o catastrofă a stihiilor. Săgețile ca ,,nouri de aramă", ,,ca vijelia" și ca ,,plesnetul de ploaie" lovesc precum ,,crivățul și gerul" și lasă impresia unei năruiri totale a tăriilor naturii asupra oștirii turcești. ,,Steagurile" lui Mircea gonesc biruitoare ca un ,,potop ce prăpădește", ,,ca o mare turburată". Aceeași natură neprielnică dușmanului după victorie își dezvăluie frumusețile ca marea corăbierului norocos după furtună : Profilul munților încununați de apusul soarelui cu nimbul biruinței, ,,fulger lung, încremenit" veghează oastea care ,,se așează" ; iar luna, ,,doamna mărilor", ,,varsă liniște și somn". În fine, elemente ale naturii pătrund în răvașul de dragoste al fiului de domn :

---

[3] G. Dem. Teodorescu, *Poeziile populare romîne*, București, 1885.

Codrul cu poenele
Cosița și genele

Codrul, acest cadru permanent romînesc, atît de strîns legat de istoria, de viața poporului nostru, capătă (ca și la poetul popular de altfel) în poezia lui Eminescu valoarea unui simbol : tinerețea veșnică, statornicia și frumusețea mediului natural, opus salonului monden, în care desfrîul ,,spumegă în mișcări și în cuvinte".

În postuma *Codru și salon*, compusă fără îndoială în tinerețe, prin fața tînărului în ochii căruia ,,sădită e răceala, zădarnic fete mîndre zîmbind cutreer sala", pentru că gîndul îl poartă ,,la valea lui natală, cu codri plini de umbră, cu rîpe fără fund, la curgerea de ape a rîului șuvoaie" și la ,,mama-i care știa atîtea povești, pe cîte fuse torsese în viață". Tînărul visează la ,,a lanurilor zînă" și :

Apoi în codru trece și cîntă doina dragă,
Sălbatic este glasu-i vioiu, copilăros,
El sună-n codru verde, trezește lumea-ntreagă,
Picioarele-i desculțe îndoaie flori pe jos.

Au existat critici care afirmau chiar că Eminescu ,,ca om nu era un iubitor al naturii" (M. Dragomirescu). S-ar putea să existe artiști care în viața de toate zilele să nu manifeste o dragoste vădită pentru natură. În cazul lui Eminescu însă avem mărturia lui Slavici pe care poetul îl plimba prin lunca Bahluiului, într-o toamnă, să-i arate ,,frunzișul pișcat de brumă" și să-l facă să guste plăcerea ,,de a călca pe frunzele scuturate de vînt care fîșîie la tot pasul".

În anii maturității, poetul este atît de mult pătruns de frumusețea poeziei populare în care e cîntat codrul, încît în compunerile sale păstrează cea mai strictă formă a versului popular. În unele poezii — „divertisment”, Eminescu exersează un joc de rime uimitor prin varietate și sprinteneala împrumutată versului popular, deși amprenta cultă se simte numaidecît, cu toată păstrarea ritmului și a anaforei :

La mijloc de codru des,
Toate păsările ies,
Din hugeac de aluniș
La voiosul luminiș
Luminiș de lîngă baltă
Care-n trestia înaltă,
Legănîndu-se din unde
În adîncu-i se pătrunde.
Și de lună și de soare
Și de păsări călătoare
Și de lună și de stele
Și de zbor de rîndunele
Și de chipul dragei mele.

După versuri dintr-o doină de haiducie ca acestea :

Codru, codru înfrunzit
Ține-mă-n tine ferit
Cu frunze acoperit.
Codru, vei avea păcat
Cumva de mi-i da legat.
Că nimic nu ți-am stricat,
Nu mă țin de vinovat;
Că-n tine, de cînd intrai,
Numai o cracă tăiai,
Armele de-mi atîrnai[4],

Eminescu stilizează compulsînd diferite motive de „codru” și, inculcînd pe nesimțite idei culte (de fapt accentuînd la maximum nota lirică de bază), pune o anumită gradație a sentimentului, dîndu-ne o poezie cu structură diferită. O transformă într-un fel de „mai am un singur dor” (amprenta tristeții poetului se resimte deci mai mult decît în poezia populară), sentimentul este mai cuprinzător, mai general uman, însă profund popular romînesc, în același timp :

---

[4] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, purtat în „Din folclorul nostru”, ESPLA, p. 281 ; Alecsandri, *Poezii populare*, București, 1933, p. 263. Motivul, foarte vechi și foarte răspîndit a fost înregistrat de toți cercetătorii. A se urmări în notă aria largă de circulație pe teritoriul romînesc. Variante : „Șezătoarea”, an. X, p. 27 ; an. IX, p. 184—190 ; an. XX, p. 65 ; T. Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului,*... 1925, p. 35 ; S. C. Mîndrescu, *Literatura populară din comuna Rîpa de jos*, 1892, p. 91 (Mureș, Turda) ; Rev. „Ion Creangă”, an. VII, p. 249 ; an. XIV, p. 94 ; D. Șandru și F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, „Grai și Suflet”, vol. VI, fasc. 1, 2, București, 1939, p. 194 ; Al. Istrătescu, *Lirica populară din Argeș*, „Grai și Suflet”, vol. VI, fasc. 1, 2, București, 1934, p. 35 ; I. Zane, *Proverbele romînilor din Romînia, Istria și Macedonia*, IX, p. 450 ; Tache Papahagi, *Pagini lirice*, p. 183 ; *Graiul și folclorul Maramureșului*, 1925 ; G. Alexiu, *Texte din literatura poporană romînă*, I, 1899, p. 92 (Banat).

Codrule, Măria Ta
Lasă-mă sub poala ta
Că nimic n-oi strica
Fără numa-o rămurea
Să-mi atîrn armele-n ea.
Să le-atîrn la capul meu,
Unde mi-oi aşterne eu
Sub cel tei bătut de vînt,
Cu floarea pînă-n pămînt,
Să mă culc cu faţa-n sus,
Şi să dorm dormire-aş dus.
Dar s-aud şi-n somnul meu
Dragă codre, glasul tău,
Din cea rarişte de fag,
Doină răsunînd cu drag,
Cum jelind se tragănă
Frunza de mi-o leagănă.
Iară vîntul molcomit
Va vedea c-am adormit,
Şi prin tei va răscoli
Şi cu flori m-o coperi.

(*Doină*)

Finalul, prin care poetul îşi exprimă dorinţa de a adormi în cîntecul doinei şi în foşnetul codrului legănat de suflarea molcomită a vîntului, trimite ecouri spre versurile în formă cultă :

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

(*Dorinţa*)

Sau :

Adormi-vom, troeni-va
Teiul floare peste noi
Şi prin somn auzi-vom bucium
Dela stînele de oi.

(*Povestea codrului*)

Iar izvorul folcloric, atît al poeziei în formă populară cît şi al celor în formă cultă, poate sta într-o altă doină, de astă dată păstorească, precum următoarea :

Foaie verde de sub punte,
Eu-s cioban aici în munte.
Cînd răsare sfîntul soare,
Ies cu turma pe răzoare ;

Cînd răsare sfînta lună,
Zic codrului noapte bună!
Şi mă leagănă frunza
Şi m-adoarme lin doina;
Şi mă leagănă gîndul
Şi m-adoarme fluierul [5].

Aşadar, ca şi în poezia populară, avem de-a face cu o „personificare" a codrului. La Eminescu codrul poate fi chiar şi „bătut de gînduri". Iată fragmentul popular care ar fi putut sugera poetului această rară imagine:

Jelui-m-aş şi n-am cui!
Jelui-m-aş codrului
Codru-i jalnic ca şi mine
Că nici frunza nu-i rămîne
Numai goale columbrele
Să le bată vînturi grele
Vremile, vînturile,
Ca pe mine gîndurile [6].

Este un procedeu naiv şi totodată foarte subtil prin substanţialitatea lui lirică. Banală pînă la un punct, recea şi arida alegorie e potrivită mai mult în poezia cultă care implică cerebralitate. A abuza de ea este a cădea în manierism. În lirica afectivă (dacă ne putem exprima aşa pentru moment), foarte caracteristică poeziei populare, subiectivitatea se transformă în obiect liric care nu e de loc o personificare, pentru că hieroglifa (semnul unei operaţii mintale) nu se simte de loc. *Dorul* devine — după cum se ştie — în poezia populară — un „obiect" cu care te poţi înveli, îl poţi semăna, secera etc. Tot aşa *norocul*:

Maică norocelul meu
L-au băut boii-n pîrău.
Nu ştiu boii l-or băut
Or vacile l-or păscut [7].

Eminescu se conformă ca atare:

Peste vîrf de rămurele
Trec în stoluri rîndunele
Ducînd gîndurile mele
Şi *norocul* meu cu ele.

Procedeul este însă purtat şi în poezia de factură cultă, într-un chip încă mai evident:

---

[5] I. Ilieş, *Doine şi chiuituri ardeleneşti*, Cluj [f.a.], p. 28; E. Precup, *Păstoritul în munţii Rodnei*, 1926, p. 32.

[6] M. Pompiliu, *Culegere poporană*, „Convorbiri literare", an. X, 1877, p. 203; v. şi T. Papahagi, *Poezia lirică populară*, curs litografiat [1947—1948], p. 83; Elena Didia Sevastos, *Cîntece moldoveneşti*, 1888, p. 10—11; D. Şandru şi F. Brînzeu, *op. cit.*, vol. IV, fasc. 1, 2.

[7] Horia Teculescu, *Pe Mureş şi pe Tîrnave*, 1929, p. 16.

Orice *noroc*
Și-ntinde aripele
Gonit de clipele
Stării pe loc.

Miron Costin însuși — la vremea sa — realiza fiorul liric în virtutea aceluiași fapt, evocînd *norocul* într-un context cvasi-popular, avînd însă un punct de plecare și în cartea *De rebus Alexandri regis Macedonum* de Quintus Curtius :

Norocului i-au pus nume cei bătrîni din lume
Elu-i cela ce pre mulți cu amar să afume.
El sue, el coboară, el viața rumpe,
Cu soția sa, vremea, toate le surupe.
Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul
Anii nu pot aduce ce aduce ceasul [8].

În fond e vorba de concretizarea unor abstracțiuni menite să intre în poezie. Ceea ce am voit să subliniem este că această operație se face — în poezia populară — în anume chip. Foarte interesant este procedeul oarecum invers, cînd un obiect concret este ideat spre a putea intra în hotarele poeziei. Spunînd că în poezia populară și în poezia lui Eminescu avem de a face cu o ,,personificare" a codrului, ne-am exprimat simplu și am pus cuvîntul între ghilimele. De fapt, atît în poezia populară cît și aceea a lui Eminescu, nu e vorba de o ,,personificare" a codrului în înțelesul școlăresc al acestei noțiuni. Codrul a devenit *obiect liric* și e cîntat — ca să zicem așa — pentru el însuși. Avem deci de-a face cu o idee poetică gata constituită. Codrul este un alter ego al poetului popular, o ipostaziere ideală a acestuia, un mit, o metaforă uriașă devenită bun comun. A o interpreta în alt chip ar fi cu neputință și totodată ar însemna a nu respecta tradiția. A o trata într-un context original, diferit de cel popular (dar prin forța lucrurilor nu în contradicție cu acesta) însemnează totul.

Această participare a naturii la viața sufletească a omului o găsim și în *Ce te legeni*. . .

Prototipul popular :

Ce te legeni plopule
Fără ploaie, fără vînt
Cu crengile la pămînt

aflat în culegerile lui Eminescu (*Opere*, VI, p. 242), combinat cu :

Căci brazii se clatină
Și mereu se leagănă
— De ce voi vă clătinați
Și mereu vă legănați
Cu vînt și fără vînt,
Cu crengile la pămînt ?
(*ibid.*, p. 241—242)

---

[8] Miron Costin, *Opere*, ESPLA, 1958, ediția Panaitescu, p. 321, și Al Piru, *Literatura romînă veche*, ed. II, Ed. pentru lit., 1962, p. 130.

şi cu :

Bate vîntul frunza-n dungă,
Jalea-i mare calea-i lungă.
Bate vîntul dintr-o parte
Departe-i mîndra, departe

(*ibid.*, p. 164—165)

sau cu fragmente din alte culegeri cum ar fi :

Bradule, brăduţ cu jale
Ce te legeni aşa tare
Fără ploaie, fără vînt
Cu crengile la pămînt [9]

ne dă splendida şi atît de cunoscuta poezie *Ce te legeni*. Adunînd deci imagini luate din diferite culegeri (nu neapărat ale sale, pentru că poetul a avut ocazia să consulte culegeri mai complete), Eminescu toarnă totul într-o piesă unică, accentuînd o idee centrală, actualizînd şi generalizînd ceea ce în poezia populară era doar o sclipire. Poezia seamănă foarte mult cu una populară ; în acelaşi timp ea se deosebeşte fundamental, imaginile fiind împrospătate şi personalitatea poetului relevîndu-se cu atîta putere, încît o asemenea poezie poate fi recunoscută ca aparţinînd lui Eminescu în orice împrejurare. Să ne oprim analitic asupra unui pasaj. Versurile folclorice :

Pe deasupra casei mele
Trece-un stol de rîndurele,
Dar nu-i stol de rîndurele
Ci sînt dragostele mele,
Care m-am iubit cu ele
Din tinereţile mele,

(*Opere*, VI, p. 151—152)

marchează la poetul popular sentimentul grav al trecerii ireparabile a timpului, nu prin ani ci prin „dragostele” tinereţii materializate în stoluri de rîndunele (rotacizat în „rîndurele”). Imaginea e tulburătoare chiar de aici, deşi apare oarecum ştearsă de prea deasa circulaţie a textului devenit un loc comun. Eminescu o reînvie scoţînd-o de sub zgura erosului de toate zilele. Toată greutatea cade acum pe viziunea stolurilor de rîndunele care duc în negura necunoscutului „gîndurile" şi „norocul". În suflet rămîne numai „dorul" veşnic şi nedefinit :

---

[9] Pentru alte variante populare la *Ce te legeni* a se mai vedea : Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete*..., 1909, p. 1413 ; Gh. Cardaş, *Cîntece moldoveneşti*, Ed. libr. diecezane, Arad, 1926, p. 40 ; Tudor Pamfile, *Cîntece de ţară*, Bucureşti, 1913, p. 219 ; Tiberiu Brediceanu, *Doine şi cîntece romîneşti*, [10 caiete], I, p. 3 ; V. Păcală, *Monografia comunei Răşinariu*..., 1922, p. 195 ; Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 720 ; Ov. Densusianu, *Graiul din ţara Haţegului*, 1915, p. 215 ; S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, 1892, p. 105 ; Gh. Cătană, *Balade populare*, 1895, p. 153—154 ; I. Vasiliu, *Cîntece, strigături şi bocete de ale poporului*, 1909, p. 141 ; M. Pompiliu, *Balade populare romîne*, 1870, p. 15—16 ; V. Onişor, *Doine şi strigături din Ardeal*, 1895, p. 85—86 ; Poezii populare de aceeaşi factură tehnică în : I. Pop Reteganul, *Cîntece bătrîneşti*, p. 19 ; „Şezătoarea”, an. I, p. 270 ; Sandu Rusu, *op. cit.*, 1924, p. 41 ; Elena Niculiţă Voronca, *Datinile şi credinţele poporului romîn*, 1903 ; Revista „Ion Creangă”, an. VIII, p. 339 ; D. Vulpian, *Poezia populară pusă pe muzică*, 1886, p. 21.

Peste vîrf de rămurele
Trec în stoluri rîndunele
Ducînd gîndurile mele
Şi norocul meu cu ele.
Şi se duc pe rînd, pe rînd
Zarea lumii-ntunecînd,
Şi se duc ca clipele
Fluturînd aripele,
Şi mă lasă pustiit,
Vestejit şi amorţit
Şi cu doru-mi singurel
De mă-ngîn numai cu el.

Poezia *Revedere* (Codrule, codruţule, / ce mai faci drăguţule etc.) este elaborată după acelaşi procedeu al coroboraţiei, al stilizării pe linia versului popular, al filtrării (expurgării elementelor mai puţin poetice), al generalizării imaginilor poetului anonim şi a aprofundării lirismului. În culegerea poetului găsim versurile :

Codrule, codruţule,
Dezmorţeşte-ţi apele,
Şi grăbeşte de-nfrunzeşte
Că drăguţa te doreşte.

(*Opere*, VI, 224)

Acelaşi apelativ diminutivant cu nuanţă hipocoristică (codruţule), de vădită provenienţă ardelenească, îl aflăm şi în versurile din culegerea lui Miron Pompiliu :

Codrule, codruţule,
Mult mă-nchin, drăguţule.

(M. Pompiliu, *op. cit.*)

Dar între fragmentele populare şi *Revedere* a lui Eminescu deosebirea este foarte mare. La Eminescu avem de-a face cu una din poeziile lui cele mai profunde ca gîndire şi simţire, cu toată forma populară a versului.

O primă variantă apare în „Oliolio codruţule !". Deşi varianta este precedată de o serie întreagă de alte încercări [10], compoziţia nu prezintă totuşi unitatea versiunii finale, cu toată sprinteneala versului :

. . . . . . . . . . .
Ia, eu fac ce fac de mult :
Iarna lupul îl ascult,

---

[10] M. Eminescu, *Literatura populară*, Ed. Murăraşu [1936], p. 572.

Cum la margini de pîrîu
Hăulește a pustiu
Am făcut ce fac de mult :
Vara doina mi-o ascult,
Tragănă-se tragănă
Frunza de mi-o leagănă.

Păstrînd ideea, Eminescu o întărește în versiunea ultimă prin înlocuirea unor elemente mai puțin poetice :

Ia, eu fac ce fac de mult :
Iarna viscolu-l ascult
Crengile-mi rupîndu-le,
Apele astupîndu-le ;

sau prin tendința de concretizare a altora :

Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlîndu-și cofeile
Mi-o cîntă femeile.

În fine, plecînd de la alte culegeri, ideea se completează. Codrul este simbolul veșnicei tinereți :

— Codrule cu rîuri line
Vremea trece vremea vine
Tu din tînăr precum ești,
Tot mereu întinerești [11].

---

[11] Prototipul popular se află în versuri ca acestea :

Foicică trei granate,
Frățioare codre frate,
Ce fecior de lele-mi ești
Primăvara îmbobocești
Iarna te călugărești ;
Primăvara-mi ești frumos
Iarna-mi ești tot mînios.

(T. Pamfile, *Cîntece de țară*, Academia Romînă, București, 1913, p. 288).

sau :

Ia-mi gîndesc codruț de tine
Ce nu bătrînești ca mine
Că tu toamnă bătrînești
Primăvara-ntinerești
Dar eu dacă bătrînesc
Eu nu mă-ntineresc.

(T. Papahagi, *op. cit.*)

Pentru variante populare la *Revedere* a se mai vedea Gh. Cardaș, *op. cit.*, Arad, 1926, p. 61 ; „Grai și Suflet”, vol. III, București, 1937, p. 250.

La Eminescu codrul devine o divinitate sustrasă cu desăvîrşire descompunerii prin moarte :

Ce mi-i vremea cînd de veacuri
Stele-mi scîntee pe lacuri.

Ieşirea din cercul imaginilor populare s-a făcut doar pentru suirea încă a unei trepte poetice unde urmează a fi valorificate alte versuri folclorice :

Că de-i vremea rea sau bună
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună
Şi de-i vremea bună, rea
Mie-mi curge Dunărea.

Abstracţiunea ia forme tot mai concrete şi rămîne mereu accesibilă artisticeşte în cel mai simplu limbaj popular. Elementele naturii vorbesc ca fiinţe corporale :

Iar noi locului ne ţinem
Cum am fost aşa rămînem
Marea şi cu rîurile
Lumea cu pustiurile.
Luna şi cu soarele
Codrul şi izvoarele.

Într-o poezie ca *Revedere* Eminescu a reuşit să poetizeze o idee în versuri populare, la o înălţime artistică numai de el egalată în sonetul *Veneţia* : ,,Okeanos... El numa-n veci e-n floarea tinereţii" (în cadrul respectiv, marea fiind ceea ce pentru mediul romînesc este codrul : hieroglifă a eternităţii).

Marele poet, prin urmare, era convins de un lucru esenţial în creaţie : Orice idee, cît de înaltă, cît de pretenţioasă ar fi în formularea ei cultă, poate fi transpusă în cea mai autentică formă populară, atunci cînd ţinem seama de creaţia artistică a poporului şi căutăm să o folosim în poezie. Poezia naturii romîneşti îşi află loc şi în cadenţele clasice ale lui Eminescu :

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stelele scapără-n cale,
Apele plîng clar izvorînd în fîntîne ;
Sub un salcîm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.

★

Considerată din punct de vedere religios, poezia populară se descoperă a fi profund păgînă. Mai ales în condiţiile răspîndirii şi practicii creştinismului pe teritoriul locuit de poporul nostru, religia şi-a exercitat influenţa într-un chip cu totul superficial şi — am zice — convenţional. *Biblia* sau alte cărţi sfinte ţăranul nostru nu citeşte. La biserică nu se duce prea des (,,biserica e în inima omului" — zice tatăl lui Creangă) şi suspectează predicile pentru că toată lumea ştie că popa ,,una zice şi alta face". Din Creangă, aflăm că pentru a fi popă nu e nevoie decît ,,să ai pîntece de iapă, picioare de cal şi obraz de scoarţă". Uneori feţele bisericeşti lasă sfintele încolo şi se pustiesc în codru. Aşa s-a haiducit un popă Stoian :

Stoian Şoimul popă vechi
Cu potcapul pe urechi
Ce s-au lăsat de popie
De s-au dat în haiducie.

Iar un popă Take face politică şi învîrte bîta :

Popa Take cîntă
Rezemat în bîtă
Ciomăgaşii ţine
Isonul pe vine.

Dumnezeu şi Sfîntul Petre în literatura populară apar ca nişte oameni obişnuiţi, nişte moşnegi sfătoşi care stau la taifas cu Ivan Turbincă. Apocrifele sfinte Miercuri, Vineri şi Duminecă sînt nişte babe de treabă, strămoaşe ale mitologiei noastre, care dau găzduire fetelor rătăcite etc.

Izvorîtă din realităţile vieţii, gîndirea populară, considerată în esenţa ei, nu are nimic comun cu transcendentalitatea teologică. Chiar reprezentările despre rai şi iad sînt pure convenţii şi sentimentul morţii nu are, în fond, nimic comun cu biserica. Ţăranul, ajuns la capătul vieţii, îşi dă de pomană bunuri de primă necesitate nu pentru a cîştiga redempţiunea, ci pentru a se bucura de ele într-o existenţă gîndită la fel cu cea terestră. Acest materialism naiv, primitiv, lipsit de orice complicaţii metafizice, a căpătat în literatura noastră populară una dintre cele mai impresionante întruchipări poetice în *Mioriţa*. Ciobanul nu poate concepe moartea ca pe o totală dispariţie şi nici ca o strămutare în determinările paradisiace, între cîrdurile de sfinţi. De aceea doreşte să fie îngropat nu la biserică, ci :

...spre partea de luncă
aproape de strungă
de strunga oilor
jocul mieilor
dorul bacilor
în dosul stînii
să-mi aud cînii
că ei d-or lătra
stăpînul c-or chema [12].

Este aici, în *Mioriţa*, un fel de panteism popular, nu în sensul că ciobanul doreşte numaidecît după moarte „dizolvarea în sînul naturii" (acest concept lipseşte), ci în sensul că vrea să-şi continue existenţa postumă în mijlocul uneltelor sale de ciobănie, convins fiind — în simţirea sa cea mai intimă — că nu există alt rai decît acesta de pe pămînt :

---

[12] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 436 (*Oaia năzdrăvană*).

...să-mi pue la cap
ce mi-a fost mai drag
căvălaş de soc
mult zice cu foc
căvălaş de os
mult zice duios
căvălaş cu fire
mult zice subţire
vîntul c-o sufla
fluer-o cînta
oile-or sălta.

Citind versurile marelui şi vechiului poet anonim, Eminescu nu putea să nu se lase cuprins de covîrşitoarea poezie a *Mioriţei* (despre care a tăcut înfiorat în toate însemnările sale, spre deosebire de alţii). Nu avem măcar dreptul să bănuim că în momentul creării poeziei *Mai am un singur dor* poetul s-a gîndit la vreuna din variantele baladei populare. Şi, cu toate acestea, — după cum a spus cu drept cuvînt Ibrăileanu — *Mai am un singur dor* este *Mioriţa* lui Eminescu.

Ca şi în cazul chemării erotice, şi în ceea ce priveşte ideea morţii, în poezia lui Eminescu se poate observa o evoluţie de la frumoasa şi patetic-grandilocventa poză romantică, realizată cu mare încărcătură de imagini în *Mortua est*, la extraordinara simplitate şi profunzime din *Mai am un singur dor*. Maturitatea poetului, dar şi cunoaşterea adîncă a poeziei populare, au contribuit la aceasta. Cuvintele simple, înţelese de toată lumea, se aşază pe o melodie venită parcă din afara condiţiei poetului, dictată de fatalitatea de neînlăturat a morţii unanime. Versurile nu au nici un fel de ornamentaţii stilistice :

Mai am un singur dor
În liniştea sării
Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării.

Poetul îşi doreşte moartea ca un „somn" : „Să-mi fie somnul lin". Şi aşa cum ciobanul *Mioriţei* lasă să fie îngropat „în partea de luncă", lîngă stînă, pentru a-şi auzi din mormînt oile şi cîinii, să i se pună la cap fluierul în care să sufle vîntul, tot aşa Eminescu îşi doreşte perpetuarea în universul său poetic. Eminescu vrea codrul şi marea, cerul senin, vîntul toamnei care să dea glas frunzişului, căderea izvoarelor, cîntarea de bucium, luna lunecînd peste vîrfuri de brad, talanga şi teii :

Doar toamna glas să dea
Frunzişului veşted.
Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad,

Pătrunză talanga
Al serii rece vînt
De-asupra-mi teiul sfînt
Să-şi scuture creanga.

Ideea îngropării sub stratul de frunze şi flori sugerînd somnul teluric sau o moarte mai mult aparentă, dizolvarea înceată în circuitul organic, aparţine acelui materialism elementar caracteristic simţirii populare celei mai adînci. Dacă ciobanul din *Mioriţa* cerea să fie îngropat lîngă stînă, să i se pună la cap fluierul şi să fie jelit de oi, Toma Alimoş din baladă vrea codrul :

Închinar-oi codrilor,
Ulmilor
şi fagilor,
brazilor,
paltinilor,
Că-mi sînt mie frăţiori,
De poteri ascunzători.
De-oi muri,
Mi-or tot umbri,
Cu frunze m-or înveli,
Cu freamătul m-or jeli[13].

La un alt diapazon liric, ca şi haiducul din baladă, Eminescu cere, în locul obişnuitelor pompe funerare, patul de ramuri verzi şi bocetul vîntului prin frunziş :

Doar vîntul glas să dea
Frunzişului veşted

În fine , troienirea cu frunze şi flori :

Deasupra crengi de tei
Să-şi scuture floarea.

Această imagine apare des la Eminescu şi îi este foarte caracteristică :

. . . . . .
Flori de tei de-asupra noastră
Or să cadă rînduri — rînduri

(*Dorinţa*)

. . . . . .
Iară florile să ploaie
Peste dînsa

*(Freamăt de codru)*

---

[13] *Toma Alimoş. Din folclorul nostru,* ESPLA ; vezi şi G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*

. . . . . .

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi
Şi prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi.

*(Povestea codrului)*

Ciobanul din *Mioriţa* voia să identifice moartea cu un moment vesel al vieţii, cu nunta :

Ci să-i spui curat
Că m-am însurat
C-o fată de crai
Pe-o gură de rai
C-om avea nuntaşi
Brazi şi păltinaşi
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa.

Dorul lumesc din *Mioriţa*, la Eminescu devine resemnare şi înţelegere absolută :

Nu-mi trebuie flamuri
Nu voi sicriu bogat
Ci-mi împletiţi un pat
Din tinere ramuri.
Şi nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creştet.

sau

Să mă duceţi *tăcînd*
La marginea mării.

În felul acesta, ceea ce era primitivism şi naivitate (idei poetice prin excelenţă şi acestea), devine la Eminescu panteism complet. Plecînd de la imaginea populară, poetul ajunge deci la una proprie. De-abia acum se operează trecerea spre abstracţiuni (de fapt existentă într-un anumit fel şi în poezia populară). Saltul se face pe nesimţite şi nu e perceptibil decît ochiului exersat.

Ideea poetică se impune cu egală intensitate oricărei categorii de cititori. Dar aceasta se întîmplă pentru că Eminescu, ridicînd totul la cea mai înaltă potenţă artistică, străbate în acelaşi timp întreg sufletul popular.

Tot în mijlocul naturii vrea poetul să-şi dea sfîrşitul obştesc şi în *O, mamă!* [14]. Mormîntul săpat „la marginea de rîu" este preferat cimitirului artificial și sumbru. La cap cere să i se sădească o ramură de tei stropită cu lacrimi :

---

[14] Bătrînul Euthanasius (*Cezara*) concepe de asemenea ieşirea din viaţă ca pe o trecere molcomă şi firească şi cere ca după moarte să fie aşezat sub cascada unui pîrîu.

Cînd voi muri iubito la creștet să nu-mi plîngi,
Din teiul sfînt și dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi.

Acest panteism popular, care în anume fel reflectă iubirea de viață și de natură, această dorință de contopire cu firea, de dizolvare și de perpetuare în sînul ei, este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene și, după cum am văzut, și a celei populare.

La prima ochire s-ar părea că ideea și mijloacele artistice de o așa înaltă valoare ar fi în exclusivitate „culte". La o observare atentă însă vedem că ele sînt elaborate în strînsă dependență de poetica populară. Unul dintre poeții anonimi manifestă această dorință in extremis :

Mîndră cînd oi muri eu
Vină la mormîntul meu
Și-mi seamănă siminic [15].

Haiducul Toma Alimoș dorește de asemenea să i se sădească plante la mormînt, pe care apoi calul să le stropească cu lacrimi :

D-alelei, murgutule,

. . . . . . . . . .

Sapă-mi groapa din picior
Și-mi așterne fînișor,
Iar la cap și la picioare
Pune-mi, pune-mi cîte-o floare,
la cap floare
de bujor
să mi-o ia mîndra cu dor ;
la picioare
busuioc,
să mă plîngă mai cu foc.

. . . . . . . . . . . . .

Murgul jalnic rîncheza,
cu copita că-mi săpa ;
groapă mică că-i făcea,
fînișor îi așternea,
floricele că-i sădea
cu trei lacrimi le stropea [16].

---

[15] S. C. Mîndrescu, *Literatura și obiceiuri din comuna Rîpa de jos, Comitatul Mureș-Turda*, p. 98—99.

[16] *Toma Alimoș. Din folclorul nostru*, ESPLA, Bibl. pentru toți, p. 112—193.

Poezii populare pe aceeași temă sînt prea multe și culegerile le atestă pe tot teritoriul romînesc. A se vedea și : E. Nicoară și V.Netea, *Murăș, Murăș, apă lină*...1936, p. 207 ; Ov. Densu-

S-ar putea ca aceste apropieri de texte — dintre poezia populară şi aceea a lui Eminescu — să pară forţate. Intenţia noastră nu este de-a face o catagrafie a motivelor folclorice intrate în opera lui Eminescu (necesară şi aceasta în măsura în care ajută interpretarea, ca aparat critic). De la începutul activităţii sale poetice, datorită împrejurărilor vieţii şi exemplului generaţiei scriitorilor de la 1848, Eminescu creează sub influenţa poeziei populare. Dar atunci cînd vorbim de o poezie ca *Mai am un singur dor* sîntem departe de maniera din *De-aş avea* unde ecoul folcloric, trecut o dată prin poezia lui Alecsandri, se oprea la suprafaţă. Eliberat de sub orice balast de cultură şi în plină maturitate creatoare, poetul transpune în opera sa însuşi sufletul popular. O poezie ca *Mai am un singur dor* este un extras de folclor, înţeles în esenţa lui estetic-filozofică şi tocmai de aceea trimite la bucăţi populare aparent disparate. Acum legătura se face mai în adînc, în acele zone în care elementul particular şi naţional se confundă cu universalul. În anume fel — şi poate într-un chip neştiut nici chiar de poetul însuşi — *Mai am un singur dor* este ,,monumentul'' lui Eminescu, în înţeles horaţian. Căci jalea postumă din bocetele romîneşti, dorinţa celui dispărut de a nu fi uitat de urmaşi, se sublimează în versuri mai tari decît bronzul şi decît granitul, grandioase în simplitatea lor elementară. El lasă să fie ,,troienit'' nu numai cu flori de tei, ci şi cu ,,amintiri''. Se visează luceafăr printre luceferi, cu o permanenţă a geniului pe care numai poetul cult o poate avea:

Cum n-oi mai fi pribeag
    De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
    Aduceri - aminte.

Luceferi, ce răsar
    Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni
    O să-mi zîmbească iar.

## THE THEME OF WOODS IN EMINESCU'S POETRY

The present article is an excerpt of a book entitled *Eminescu and people's poetry*, to be released by the Publishing House for Literature, in which the author, within a monographic research, studies Eminescu's connections with the folklore, which to a great extent, account for the national and popular character of the work of the greatest Rumanian writer.

In the Rumanian people's poetry, the theme of the woods is very frequent. Eminescu raised this theme to the level of superior art. Some of

---

sianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, 1915, p. 96—97 ş p. 258—259 (Cîntarea Bradului, un bocet din Grădiştea); S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, 1892, p. 495—496; cf. Candrea, Ov. Densusianu, Th. Speranţia, *Graiul nostru*, II, p. 110—112 (Hunedoara); I. Popovici, *Bocetele romîneşti*, 1908, p. 65—71 etc.

his poems *Doina*, *Ce te legeni*, for instance, while preserving the most severe folk verse prosody, so that in this respect they do not differ from the genuine ones, however they are far from being simple imitations of people's poetry. Twining together various themes of the woods poetry, the poet imperceptibly instills in his verses his personal philosophy of pantheism, raised to a universal force, so that in these compositions as well as in others of cultivated structure, as for example — *O mamă*, *Mai am un singur dor*, — vibrates the soul of a brilliant poet who expresses in his work the genius of the people who gave him birth.

# INTRODUCERE ÎN CULEGEREA ȘI STUDIEREA FOLCLORULUI MUZICAL AL TĂTARILOR DOBROGENI[1]

G. SULIȚEANU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10–XI–1963

Culegerea și studierea folclorului tătarilor dobrogeni este o acțiune firească în condițiile noi oferite cercetării științifice de regimul democrat popular prin orientarea interesului folcloriștilor romîni și spre folclorul minorităților din R.P.R., a căror viață culturală era aproape complet necunoscută pînă înainte de 23 August 1944.

Studierea folclorului tătarilor dobrogeni ne-a dezvăluit o viață folclorică în plină efervescență. Apariția unor noi elemente și dispariția altora, chiar de la o culegere la alta, au constituit fenomene folclorice ce se cereau înțelese în întregul complex al existenței lor. Au fost culese și studiate : cîntecele, obiceiurile și jocurile de copii, cîntecele și obiceiurile de sărbătoare, cîntecele de nuntă, cîntecele funebre, cîntecele de leagăn „șîn", „beyt", povestirile cu cînturi, proverbele, cîntecele obișnuite (de dragoste, de recrutare, de război, emigrare, „destan" [2]), cîntecele de joc, „mané", și muzica jocurilor interpretată instrumental, fără execuția vocală tradițională.

Atît culegerea cît și studierea folclorului tătarilor dobrogeni au necesitat, după prima culegere ce fusese realizată sporadic, adoptarea unei metode de lucru ce avea să sistematizeze viitoarele culegeri [3] după cerințele

---

[1] Articolul de față reprezintă prima parte a studiului asupra folclorului muzical tătar ce va însoți cele 397 de transcrieri muzicale din volumul *Folclorul muzical al tătarilor dobrogeni.*

[2] Cîntecele „destan" sînt create cu prilejul unei morți pretimpurii, de către o rudă sau unul dintre prietenii decedatului.

[3] În urma transcrierii și documentării informative asupra celor 67 de piese muzicale culese în prima deplasare (noiembrie, 1953) s-a avut în vedere studierea materialului folcloric al celor două ramuri tătare mai importante : nogai și krîm, alegîndu-se ca centre reprezentative comunele : Ciocîrlia de Jos și Valea Neagră (rn. Medgidia) pentru ramura nogai, iar pentru ramura krîm, comuna Tătaru (rn. Negru Vodă). În cei șapte ani cît a ținut cercetarea fol-

Rev. etn. folc., tom 9, nr. 6, p. 545–576, București, 1964

particularităților prezentate de însuși materialul folcloric. Pe măsură ce materialul era cercetat, s-au conturat anume probleme specifice ce priveau atît fenomenele folclorice ca determinate de condițiile vieții social-economice din trecut și de astăzi ale tătarilor dobrogeni, cît și anumite particularităţi ale limbii, versificaţiei și muzicii. Apoi studierea unor genuri specifice ca „șîn”, sau a altora de origine orientalo-tătară ca „beyt”, a „povestirilor cu cînturi”, a diferitelor obiceiuri însoțite de muzică au trezit un interes crescînd prin noile date și aspecte folclorice dezvăluite. Fenomenul de interferență vădită dintre diferitele probleme folclorice a necesitat ca, pentru elucidarea problemelor ivite, să nu poată fi neglijat nici un domeniu de manifestare muzicală, cercetarea necesitînd a avea în vedere, alături de materialele folclorice propriu-zise muzicale, literare, coregrafice, și unele laturi de natură etnografică. Astfel, pe cît posibil, fenomenul folcloric a fost studiat în întregul manifestării sale. Nici incursiunea istorică nu a putut fi lăsată deoparte, din necesitatea de a obține unele explicații privind legătura genetică a unor elemente folclorice aflate la tătarii dobrogeni cu ale altor popoare, în majoritatea lor de origine turcică.

★

Prezența neamurilor orientale pe pămîntul locuit de romîni este atestată încă din cele mai vechi timpuri. Începînd cu sciții și sarmații dinaintea erei creștine, apoi bulgarii, hunii, cazacii, ungurii, pecenegii, cumanii și sfîrșind cu tătarii ce au încheiat ciclul atît de zbuciumat al migrațiunilor din sec. al II—XI-lea, mărturii scrise consemnează perindarea acestor popoare, uneori cu istoria curmată pe pămîntul romînesc.

Puținele mărturii scrise consemnează uneori și numele gentilic al unor triburi tătare cu care poporul romîn a avut de-a face. Astfel, Dimitrie Cantemir relatează în secolul al XVII-lea despre prezența triburilor nogaice Orak-Uglî și Orumbet-Uglî [4]. Urmașii direcți ai acestora locuiesc astăzi în mijlocul și nordul Dobrogei [5].

În prezent, tătarii din Dobrogea cuprind alături de cele două mari ramuri etnice principale, nogai și krîm, și alte ramuri mai puțin numeroase, astăzi pe cale de dispariție : kurzii, kirghizii, kerîșii, kara-

---

clorică s-au realizat și culegeri mai mici, cu rol de sondaj, în satele : Ciocîrlia de Sus, Valea Dacilor, Ovidiu (rn. Medgidia), Osmancea, Hagieni (rn. Negru Vodă), și orașele Medgidia și Constanța. Prin informatorii aflați temporar într-unul din satele de mai sus, zona de cercetare a fost lărgită, culegîndu-se informații și material folcloric și din localitățile : Albești, Mangalia, Ciobănița, Negrești (rn. Negru Vodă), Mereni, Poarta Albă, Veteranu, Goleș, M. Kogălniceanu, Basarab (rn. Medgidia), Nuntași, Murighiol, Caraibil (rn. Tulcea), Tekirghiol (Constanța), astfel că întreaga zonă folclorică a satelor și orașelor unde se află colectivități tătare a fost cunoscută. În total s-au realizat patru culegeri la teren însumînd patruzeci de zile, și mai multe culegeri la București, cu deținători de cîntece populare originari din Dobrogea. S-au cules peste 700 de piese, dintre care 579 au fost înregistrate pe bandă de magnetofon. S-a lucrat cu 119 informatori de ambele sexe, între 8 și 78 de ani (52 bărbați între 16 și 78 ani ; 43 femei între 15 și 76 ani, și 24 copii între 8 și 14 ani).

[4] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, ed. III, p. 20—21.

[5] Ei au fost identificați cu prilejul unei cercetări speciale pe care am făcut-o asupra semnelor tribale.

başii, cerkezii, taţii. Concentrarea teritorială a acestora se prezintă astfel: nogaii în raioanele Medgidia şi Tulcea, krîmii în raionul Negru Vodă şi mai puţin în raionul Medgidia, iar restul trăiesc amestecaţi printre aceştia cîte una sau două familii la un grup de sate.

Cercetarea folclorică a necesitat ca o dată cu limpezirea problemelor ridicate de anume particularităţi structurale poetice şi muzicale, să fie avută în vedere pe cît posibil cunoaşterea condiţiilor existenţei sociale din trecutul şi din prezentul minorităţii tătare. Aceste date s-au dovedit a fi foarte utile pentru înţelegerea mai adîncă a anumitor fenomene folclorice, contribuind de multe ori la explicarea lor. Astfel s-au conturat următoarele:

a) Între diferitele ramuri tătare s-au putut observa unele deosebiri atît în ceea ce priveşte obiceiurile, felul de viaţă cît şi tipul antropologic, datorită pe de o parte originii lor tribale diferite cît şi dezvoltării social-economice de asemenea diferite în timp. Mai apar şi alte deosebiri ca: anume particularităţi lingvistice sau muzicale în desfăşurarea aceloraşi manifestări folclorice etc. Însă, pe de altă parte, unele puternice asemănări folclorice ne duc către acea comunitate reprezentativă pentru un popor, chiar dacă în momentul de faţă structura şi evoluţia folclorică nu e identică.

b) Colectivitatea tătară se prezenta, pînă aproape în timpul nostru (primul război mondial), organizată pe mici comunităţi, îmbinînd rămăşiţele de organizare socială a vechilor triburi cu influenţe de organizare feudalo-capitalistă.

c) Analfabetismul reprezenta una din plăgile sociale serioase. Pînă la 23 August 1944, starea culturală a tătarilor dobrogeni se menţinea încă la nivelul înapoiat al unei colectivităţi lipsite de un alfabet propriu. Numai pătura intelectuală folosea alfabetul arab; în popor însă scrierea arabă a continuat să rămînă aproape necunoscută.

d) Drastica despărţire socială între generaţii pe de o parte, iar pe de alta între sexe — reminiscenţă a unei educaţii tribale alimentată în decursul timpului şi de religia mahomedană —, implica norme de conduită diferită pentru tineri şi bătrîni, copii, femei, fete şi bărbaţi.

Într-o comunitate astfel organizată era firesc ca şi manifestările folclorice să aibă acelaşi caracter diferenţial. Petrecerile şi toate manifestările folclorice se desfăşurau separat, pe sexe şi generaţii. Bărbaţii şi femeile, fetele şi băieţii, aveau fiecare locul, odaia lor de petrecere. După primul război mondial au apărut unele libertăţi, printre care şi petrecerea tineretului la nuntă în aceeaşi încăpere, totuşi încă despărţite fetele de băieţi printr-o funie sau o bancă... păziţi de către un bătrîn înarmat cu un bici pentru a păstra astfel distanţa reglementară. Numai astfel se mai puteau executa tradiţionalele cîntece improvizatorice antifonice „şîn", cu rol de comunicare a gîndurilor între băieţi şi fete [6].

---

[6] Acest gen interesant cu rol de legătură între băiat şi fată a dispărut aproape brusc. În anul 1953 se mai practica de către tineret în satul Ciocîrlia de Jos, ca în anul 1957 noua generaţie de tineri abia să-şi mai aducă aminte de el şi nicidecum să-l practice. G. Suliţeanu, *Genul „şîn" — cîntecul tradiţional al tineretului* (în curs de publicare).

e) Fiecare generaţie apare ca deţinătoare a unor genuri specifice pe care şi le însuşeşte sau părăseşte o dată cu vîrsta. De exemplu, copiii mici au, pînă la 10—12 ani, cîntecele, jocurile şi obiceiurile lor. Între 10 şi 15 ani învaţă altele, printre care şi primele cîntece obişnuite.

Era, de altfel, şi vîrsta potrivită însuşirii tehnicii de improvizaţie a genului „şîn" cu care urma, pînă aproape în zilele noastre, să-şi cîştige partenera sau partenerul dorit. Flăcăii se pregăteau să intre în viaţa maturilor cu multe cîntece de : dragoste, recrutare, cîntece de joc etc., o dată cu unele obiceiuri speciale, de conduită faţă de colectivitate, ca de pildă : „Qart agasî" şi „Ndemezi", pe care aveau să le practice pînă la căsătorie.

Şi fetele aveau cîntecele, jocurile şi obiceiurile lor.

După căsătorie urma o oarecare potolire convenţională aparentă. O parte din repertoriul folcloric, în special unele genuri ca : „şîn", obiceiuri şi cîntece agrare, erau părăsite şi înlocuite cu alte prilejuri. Astfel, bărbaţii participau intens la obiceiul povestitului, mai cîntau şi jucau doar pe la nunţi, iar femeile, ocupate cu gospodăria şi copiii, cîntau la legănat şi-şi învăţau la rîndul lor copiii cu primele obiceiuri, jocuri şi cîntece de copii. Se poate observa cum în tot acest timp avea loc procesul trecerii tradiţiei de la o generaţie la alta. Noile generaţii aduceau experienţa propriilor vieţi, îmbogăţind cu noi sensuri obiceiurile şi cîntecele străvechi şi mai ales creînd cîntece noi. Preluarea urma să sufere adaptarea la gustul şi mentalitatea generaţiei primitoare, care dăruia în schimb fenomenului folcloric noi elemente, cu proaspete imagini artistice.

f) Urmărirea relaţiilor sociale interne şi externe ale colectivităţilor tătare a mai relevat :

1. Între diferitele ramuri tătare relaţiile nu erau întotdeauna bune ci vechi considerente asupra stării materiale, a unor obiceiuri, a originii familiare-tribale, dădeau loc la unele divergenţe reflectate prin aşezări deosebite şi interdicţia căsătoriilor mixte".

2. Pe de altă parte, relaţiile dintre tătari şi turci, contrar înrudirii de neam, comuniunii religioase şi... „admiraţiei tătarilor" faţă de puterea şi cultura turcilor, erau dintre cele mai proaste, deoarece turcii dispreţuiau profund pe tătarii dobrogeni, socotindu-i inferiori. Tătarii însă nu au pregetat a-şi îmbogăţi folclorul cu unele obiceiuri mahomedane şi, mai ales, cu foarte multe cîntece şi jocuri, acestea din urmă reprezentînd, pînă aproape în zilele noastre, capricioasa, efemera, însă mult dorită... „modă".

3. Faţă de neamurile creştine, tătarii, ca şi ceilalţi orientali, se ţineau la o riguroasă distanţă impusă de religia mahomedană. Cu toate acestea, faţă de romîni, pe care îi denumeau „molduwan" (probabil după primii romîni, locuitori ai Moldovei, cu care au venit în contact), sentimentele de prietenie luau din ce în ce mai mult locul neîncrederii.

g). Noua viață politică și economică deschisă în zilele noastre de prefacerile regimului socialist a zdruncinat din temelii întregul edificiu al vieții tradiționale orientale, al unei țărănimi tătare muncitoare, exploatată ca și altele, în cea mai mare parte analfabetă, sărăcită, cu multe reminiscențe retrograde, ce trăia la periferia poporului turc, și care dibuia drumul prieteniei cu romînii și celelalte neamuri. Noile condiții de viață deschideau orizontul tuturor posibilităților unei vieți omenești. Tătarii dobrogeni au aderat la mișcarea revoluționară de construire a socialismului în Dobrogea, înscriindu-se în G.A.C.-uri și participînd din plin la lupta de reconstrucție a țării. Noile condiții de muncă, împroprietărirea, colectivizarea, mecanizarea agriculturii, școlarizarea, au determinat o cotitură însemnată, ducînd prin însușirea cu aviditate a noului către o evoluție rapidă a mentalității tătarului dobrogean din zilele noastre.

Din analiza materialului folcloric respiră permanenta luptă dintre nou și vechi, dintre prezent și trecut. Vertiginoasa dispariție a unei părți a tradiției, cu folclorul ei necorespunzător noii mentalități, este un fapt ce merită a fi consemnat pentru înțelegerea evoluției fenomenelor folclorice.

★

Înainte de a trece la expunerea rezultatelor analizei structurale poetice și muzicale, sînt necesare cîteva observații cu privire la unele probleme de natură metodologică, probleme ce s-au ivit pe parcursul definitivării și studierii materialului folcloric.

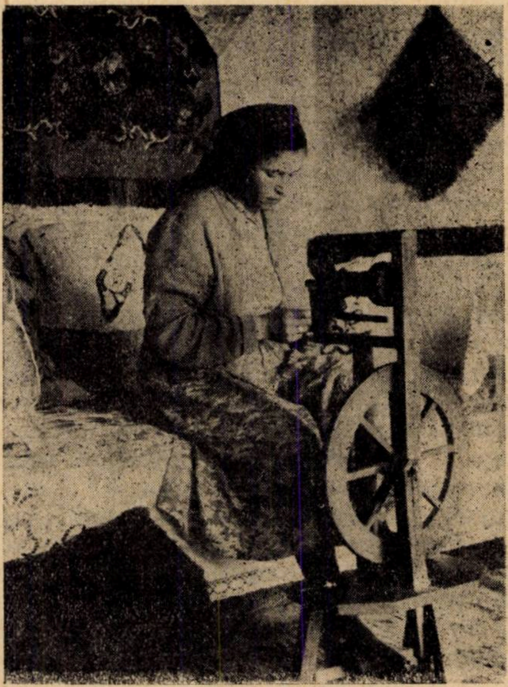


Fig. 1 — Tînără femeie la roata de tors.

I. Necesitatea traducerii corecte a textelor impunea o muncă deosebit de riguroasă. De multe ori traducătorul, tătar intelectual, nu se putea obișnui cu unele expresii populare, sau altele, specifice vreunuia dintre dialectele limbii tătare, socotindu-le incorecte față de limba literară (cultă-krimeiană), sau alteori față de originalul cuvîntului din limba turcă.

De asemenea, nu întotdeauna limba cîntată corespundea limbii vorbite. Au apărut influențe fonetice, datorită interpretării muzicale, sau chiar pronunțarea greșită de către cîntăreți a unor cuvinte de origine turcă, persană, arabă, al căror sens nu le era cunoscut.

Toate aceste fenomene, des întîlnite şi în folclorul altor popoare, trebuie luate în consideraţie şi evidenţiate fie prin diferite sublinieri în text, fie prin anumite note complementare, însă materialul folcloric trebuie redat aşa cum a fost interpretat de către executant.

II. Terminologia diferitelor genuri poate provoca, uneori pe neaşteptate, serioase încurcături. În primul rînd, şi aceasta în destul de multe cazuri, se relevă o deosebire netă între terminologia cultă a cercetătorilor (uneori şi aceasta neunitară) şi terminologia populară. De exemplu, termenul ,,destan'', folosit de către cercetători pentru străvechile povestiri epice cu cînturi, în popor reprezintă o categorie de cîntece din genul cîntecelor obişnuite, în timp ce povestirile cu cînturi nu au nici o denumire specială, ele fiind cunoscute sub denumirea eroului sau eroilor principali: ,,Şora-Batîr'', ,,Kor-Oglu'', ,,Edege-Batîr'' etc. sau termenul de ,,ğîr'', care pentru unii cercetători reprezintă cîntecele obişnuite în popor. La tătarii din ramura nogai el denumeşte un strat mai vechi de cîntece cu un caracter special care se mai numesc şi ,,beyt'' [7].

Am mai întîlnit deosebiri în însăşi terminologia populară de la o ramură tătară la alta sau chiar în cadrul aceleiaşi ramuri, de la un sat la altul. De exemplu, în comuna Osmancea există un obicei al lunii Ramazan, denumit ,,Temgid'', căruia în satul Tătaru i se spune ,,Temeş'' (deşi ambele sate sînt cu locuitori din ramura krîm); sau, cîntecele denumite în satul Ciocîrlia de Jos şi comunele din jur ,,nogai beyt'' sau ,,meyt'', în zona satului Valea Neagră sînt cunoscute sub denumirea de ,,ğîr'', (deşi ambele zone sînt cu locuitori din ramura nogai). Mai intervin şi situaţii cînd una şi aceeaşi denumire prezintă pentru ramuri diferite genuri diferite. De exemplu, termenul ,,Takmak'' la tătarii krîm reprezintă genul cîntecelor funebre interpretate de către femei [8], gen ce la nogai are denumirea de ,,bozlaw'', în timp ce la tătarii nogai desemnează un joc tradiţional de nuntă recitat de către jucătorul solist, în schimbul căruia acesta primeşte din partea asistenţei un dar în bani. Alteori, anumite denumiri au un sens pentru o generaţie şi altul pentru cealaltă generaţie, ca în cazul genurilor ,,mané'' şi ,,şîn'', ambele pe cale de dispariţie. Ca urmare a acestei situaţii apar şi dese controverse între generaţii, deoarece ceea ce nu cunoştea o generaţie era predispusă să nege celeilalte generaţii [9].

III. O altă problemă este aceea a felului în care urmează a fi analizat şi prezentat materialul folcloric. Marea diversitate a genurilor se prezintă sub multiple aspecte ce se cer a fi luate în consideraţie din primul moment. Astfel: cîntecele, obiceiurile şi jocurile de copii, cîntecele şi obiceiurile agrare, cîntecele şi obiceiurile de sărbătoare, cîntecele de nuntă, cîntecele funebre, cîntecele de leagăn, „şîn”, „beyt”, povestirile cu cînturi, cîntecele obişnuite, cîntecele de joc, „mané” şi jocurile interpretate numai instrumental (fără execuţia vocală tradiţională), reprezintă genuri cu întrepătrunderi între ele, cu schimbarea funcţionalităţii în timp şi ţinînd de diferite stadii de dezvoltare.

---

[7] S-ar putea ca ,,ğîr'' să fi reprezentat în trecut la nogai singura categorie a cîntecelor obişnuite, deoarece şi astăzi generaţia bătrînă din unele sate nogaice nu cunoaşte ca genuri lirice vocale decît: ,,şîn'', ,,ğîr'', (,,beyt'') şi cîntecele de joc. Pe de altă parte, ,,ğîrul'' are cu totul alt caracter decît acela al cîntecelor obişnuite, fiind creat şi executat individual şi reprezentînd anumite stări sufleteşti intime.

[8] La tătari există şi un cîntec funebru ,,Susale'', interpretat de către bărbaţi înainte de a se pleca cu mortul la cimitir.

[9] În satul Tătaru, bătrînii negau genul ,,mané'', realizat în cîntecele de joc, spunînd că ei îl recitau, nicidecum să-l danseze. Tinerii însă afirmau că nu ştiau să fi executat vreun gen, ,,şîn''. Pentru primii avem de-a face cu un fenomen de evoluţie, adaptare la gustul tineretului, iar pentru ultimii genul ,,şîn'' trebuie considerat dispărut.

Mînuirea materialului folcloric necesită, pentru o mai bună sistematizare, procedeul clasificării pe genuri în cadrul cărora clasificarea muzicală pe tipuri, după anumite criterii de structură muzicală, pare cea mai potrivită, deoarece aceasta duce de multe ori şi către o prezentare a evoluţiei poetice şi muzicale în timp. Uneori însă, ca în cazul unor cîntece de nuntă, acestea au fost clasificate în grupa obiceiurilor, înaintea unor genuri mai vechi ca : „şîn”, cînturile eposurilor (povestirile cu cînturi), „beyt”, tocmai din cauza luării în consideraţie a funcţionalităţii cîntecelor de nuntă, ca obicei, cu toate că acestea, din punct de vedere structural şi muzical, reprezentau un stadiu mai evoluat, mult asemănător cu genul cîntecelor obişnuite.

IV. Unele materiale folclorice apar plasate între două genuri, avînd textul dintr-un gen şi muzica din altul. Acestea sînt uneori înrudite prin textul lor cu unele cîntece de nuntă şi genul „şîn”. Alteori, avînd o funcţie diferită, ca : unele cîntece obişnuite devenite cîntece pentru anumite momente de sărbătorire a nunţii (scularea mirilor în zori după prima noapte), sau unele cîntece obişnuite, devenite cîntece de joc, „şînuri” devenite cîntece de joc, sau cînturi din povestiri devenite cîntece etc. În astfel de cazuri pare mai nimerit a se trece produsul hibrid în grupa genului în care a fost cules. În alte cazuri însă, unele licenţe sînt binevenite, de exemplu cînd pentru a putea sesiza pe loc procesul de evoluţie muzicală a unor genuri, varianta mai nouă în timp este trecută la o grupă mai veche (genul originar), alături de varianta mai veche în timp, identificată după anumite particularităţi de structură muzicală.

V. Clasificarea muzicală, pe tipuri melodice, de o mare libertate, pare totuşi cea mai corespunzătoare stadiului actual al dezvoltării muzicale a folclorului tătarilor dobrogeni. În special pentru genul cîntecelor obişnuite, acest procedeu apare ca singura rezolvare justă, deoarece aci întîlnim cea mai diversă complexitate structurală. Diferite influenţe, precum şi diferite stadii de evoluţie se împletesc cu atîta tărie încît a lua unul sau altul dintre caracteristicile muzicale drept criteriu fix de clasificare ne poate duce, de cele mai multe ori, la îndepărtarea variantelor şi amestecarea lor printre tipuri melodice diferite. În schimb, procedeul clasificării prin luarea în consideraţie a tuturor elementelor structurale, cu diferitele lor procese de interdependenţă, în cadrul tipurilor melodice, duce către o clasificare naturală, reliefînd cu multă claritate diferitele stadii de evoluţie sau diferitele influenţe. Clasificarea pe tipuri melodice mai prezintă şi avantajul evidenţierii procesului de îmbinare a cîntecelor de diferite influenţe străine cu cîntecele specifice tătarilor dobrogeni, relevînd cu deosebită claritate acele elemente structurale ale textului, poeticii şi muzicii specifice tătare.

VI. Analizarea materialului folcloric mai necesită a lua în considerație și alți factori determinanți în procesele de evoluție și creație care datorită naturii lor complexe nu întotdeauna au putut fi cu ușurință observați. Caracteristici ale existenței materialului folcloric specific tătarilor dobrogeni, avînd în vedere : a) stadiul de evoluție al diferitelor obiceiuri, b) execuția colectivă și cea individuală ca ținînd de diferite genuri, c) aspectul prezenței lăutarilor și al instrumentelor muzicale, d) diferitele înrudiri și influențe folclorice cu folclorul altor popoare, e) stadiul actual al procesului de creație, constituie la rîndul lor probleme ce trebuie a fi analizate.

a) *Stadiul de evoluție al diferitelor obiceiuri.* Caracterul păgîn al majorității obiceiurilor tătarilor dobrogeni reprezintă reminiscențe de străvechi credințe preislamice, șamanice, în care mentalitatea primitivă căuta explicarea fenomenelor naturii și a altor fenomene înconjurătoare, necesitatea organizării sociale, necesitatea apărării vieții omenești de boli, de moarte. Toate acestea constituiau probleme de existență, pe care religia mahomedană adoptată ulterior s-a dovedit a nu le putea rezolva.

Aproape toate obiceiurile se practicau noaptea, între apusul și răsăritul soarelui, puternică reflectare a străvechiului cult al lunii, practicat în trecut de multe dintre popoarele orientale. Cu timpul, aceste obiceiuri și-au pierdut din semnificația lor și o dată cu aceasta și sensul multora dintre cuvintele cîntecelor ocazionale care s-au transmis deformat și foarte greu, sau cu neputință de-a fi identificate de către cercetători.

Începînd cu perioada dintre cele două războaie mondiale, evenimentele sociale au subminat profund străvechile obiceiuri, determinîndu-le să dispară cu repeziciune[10].

De mai multă vreme conținutul străvechi al unora dintre obiceiuri evoluase către spectacol. Așa se prezintă în special obiceiurile care folosesc deghizarea ca : „Șarî eşki”, „Șuwal”, „Ndemezi”[11] sau obiceiurile agrare de primăvară : „Nawrez”, cele de secetă : „Sutqadîn”, „Paparuda” și „Ğawîn” .

Singur „Kureşul”, străvechi obicei de lupte libere practicate în sunetele dualului și ale zurnalei, nu numai că a rezistat, dar s-a și încadrat perfect în mișcarea sportivă din zilele noastre, căpătînd o amploare deosebită și printre romînii dobrogeni care bucuroși îl învață de la tătari. Foarte des „Kureșul” este întîlnit pe stadioanele sportive oficiale sau improvizate în cîmp, ale orașelor și satelor dobrogene. Interesantă este și evoluția datei începerii acestui obicei voinicesc. În trecut, „Kureşul” începea la sărbătorile „Tepreş" [12], sărbătoare a primăverii împlinite. De cîţiva ani însă, „Kureşul" începe la 1 Mai, sărbătoare internaţională a muncii, după care se mai practică cîteva duminici la rînd [13]. O dată cu aceasta, însăşi sărbătoarea „Tepreş" a trecut asupra zilei de duminică, iar de organizarea petrecerii în aer liber se ocupă căminul cultural în colaborare cu şcoala, sfatul popular şi comitetul de bătrîni ai satului. Aceştia urmează să strîngă darurile tradiţionale „bairak" — creanga împodobită cu batiste, basmale şi panglici multicolore — şi un berbec, simbol străvechi al puterii învingătoare. De asemenea, se ocupă şi de angajarea lăutarilor (zurna şi daul), mobilizarea maşinilor şi a căruţelor pentru transportul participanţilor etc.

---

[10] Printre alte reminiscențe străvechi ale căror urme dispar astăzi o dată cu bătrînii ar fi : semnul tribal-familial „tabîñ”, simbolica culorilor, tradiţia numirilor personale în cadrul unei familii după anumite criterii de legătură sau succesiune, denumirea populară a anilor, legile „ture”, foarte multe obiceiuri casnice și agricole, obiceiul de ajutor secret colectiv „Ndemezi”, obiceiul „Kart agasî” etc.

[11] Obiceiul „Ndemezi” a format obiectul lucrării ce urmează să apară în *Acta Orientalia*, 1964, vol. VI sub titlul : *Obiceiul „Ndemezi”, o străveche formă secretă de muncă colectivă în ajutorul celor nevoiași* de G. Suliţeanu.

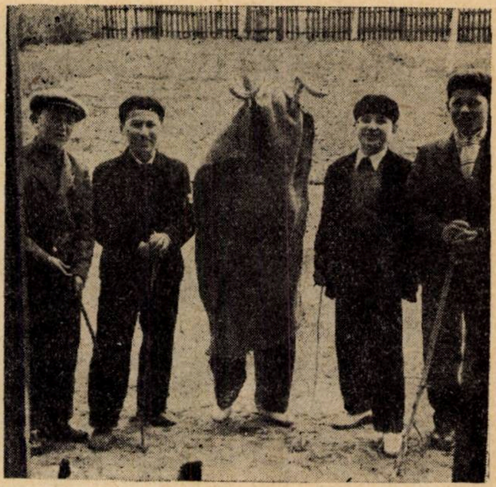


Fig. 2. — Obiceiul „Sarî—eşki" [Capra galbenă].

Din punct de vedere folcloric, mai toate cîntecele acestor obiceiuri cuprind vechi elemente de structură poetică şi muzicală, oferindu-ne un material important pentru studierea caracteristicilor şi evoluţiei versificaţiei şi muzicii populare ale tătarilor dobrogeni.

b) *Execuţia colectivă şi execuţia individuală.* În afara cîntecelor de leagăn, a povestirilor specifice orientale [14], a „beyturilor" şi a bocetelor, absolut toate celelalte genuri se execută în colectiv, pe sexe şi de obicei în doi. Cîntatul în doi, pe prietenii, este atît de înrădăcinat în practica tătarilor dobrogeni, încît chiar şi unele cîntece foarte melismatice sînt executate cu atîta măiestrie la unison, că numai cu greu putem distinge cele două voci.

Şi în genurile cu execuţie antifonică : „şîn", „mané" şi cîntecele de joc, participanţii cîntă cîte doi în fiecare din cele două grupe angajate în dialogul respectiv.

Cîntatul în grup mai mare se practica numai cu prilejul executării cîntecului funebru bărbătesc „Susale", cu prilejul cîntecelor copiilor şi al anumitor obiceiuri ale tineretului.

---

[12] „Tepreşul" se manifesta — se pare de foarte multă vreme — ca o serbare cîmpenească la care participă colectivităţile unui grup de sate. Sărbătoarea avea loc trei zile de vineri la rînd, începînd din a şaptea săptămînă de la sărbătoarea „Oraza Bairam" (Anul Nou), prima vineri fiind socotită zi de „Kîdîrlezi". În trecut, pînă înainte de primul război mondial, aveau loc alături de „Kureş" şi mult vestitele întreceri de cai.

[13] Ziua de duminică a luat locul zilei de vineri, care era în trecut zi de odihnă, de sărbătoare, deoarece ziua de vineri a devenit în timpul nostru o zi obişnuită de lucru.

[14] Pentru prima oară am folosit denumirea de povestiri specifice orientale pe care am dat-o povestirilor cu cînturi, în lucrarea *Eposul tătar Sora — Batîr*, în care am analizat pe larg acest gen. Aceste povestiri se caracterizează prin intercalarea sub formă de cînturi a principalelor dialoguri ale eroilor.

c) *Lăutarii și instrumentele muzicale.* Un loc foarte important, deși mai nou în timp, îl ocupă lăutarii. Muzica populară a tătarilor dobrogeni se caracteriza în trecut printr-o aproape exclusivă interpretare vocală. Singur saz-ul mînuit cu măiestrie de către akîni, — cîntăreți renumiți — este menționat de amintirile bătrînilor ca însoțitor al povestirilor specifice orientale. În trecut, la petreceri, cîntecul vocal nu se cerea acompaniat și nicidecum înlocuit cu muzica instrumentală. Jocurile erau însoțite numai vocal de către înșuși dansatori, avînd interludii fredonate. Uneori aceste interludii erau însoțite de pocnete din degete sau bătăi din palme. Zurnaua și daulul[15] sînt printre primele instrumente preluate de către colectivitatea tătară dobrogeană de la turci. La petreceri mai mici se mai folosea darbuca[16] și zilimașa[17]. Cît despre fluierul, cavalul și cimpoiul, acestea nu erau folosite în practica instrumentală[18]. În ultimul timp au mai apărut : clarinetul, ce tinde să înlocuiască cu mult succes zurnaua, vioara și acordeonul !

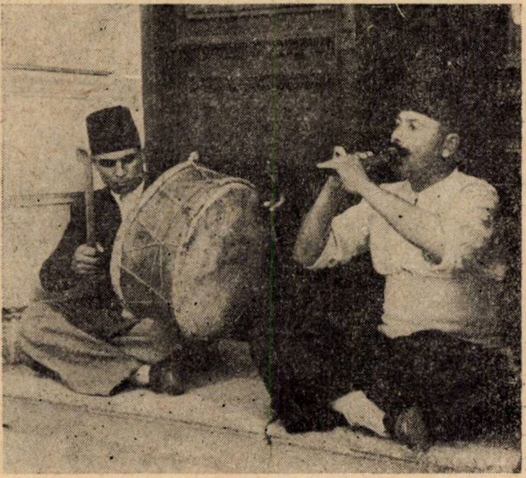


Fig. 3. — Lăutari cu zurna și daul.

Prezența lăutarilor se pare a fi datorată unei influențe turcești, ca o evoluție a gustului muzical și coregrafic. Astăzi, muzica instrumentală este nelipsită la tot felul de petreceri, tinzînd să înlocuiască totalmente, la joc, interpretarea vocală, prin aceasta ducînd la dispariția unuia dintre cele mai interesante laturi ale jocului oriental : strînsa legătură și corespondență dintre gestică, cuvînt și muzică.

d) *Înrudirile și influențele cu folclorul altor popoare.* Pe deoparte întîlnim elemente folclorice comune cu ale altor popoare turcice : kirghizi, uzbeci etc. în producțiuni folclorice depistate astăzi ca fiind specifice pentru tătarii dobrogeni și făcînd parte dintr-un stadiu folcloric mai vechi : povestirile epice specific orientale, cîntece funebre, cîntece de leagăn, cîntece și obiceiuri practicate de către copii, „beyt", „șîn".

---

[15] Tobă de mărime mijlocie, bătută pe ambele părți cu cîte un băț : „Ciubucul", un bețișor subțire și uniform și „ciakmar-ul", un băț de aproximativ o jumătate de metru, avînd la capătul de bătut forma de lingură.

[16] Un vas cilindric de pămînt, acoperit la unul din capete cu o membrană de piele în care se lovea ritmul cu palma.

[17] Mic instrument de percuție, de forma unui clește, cu mici plăcuțe metalice la ambele capete.

[18] Cu acest prilej s-a putut constata și lipsa din folclorul tătarilor dobrogeni a unui repertoriu păstoresc

Cîntecele de joc, cîntecele obişnuite şi jocurile în execuţie instrumentală reprezintă genuri ce într-o anumită perioadă au fost influenţate de turci [19].

Influenţa turcă a avut în folclorul tătarilor dobrogeni puternici factori de propagare ca : emigranţii turci veniţi în trecut din Anatolia, lăutarii turci, discuri de patefon, cărţi cu povestiri şi cînturi. Toţi aceşti factori au influenţat în special cele două genuri : cîntecul obişnuit şi jocul. Unele cîntece şi jocuri turceşti au fost atît de mult adaptate de către tătarii dobrogeni, încît au fost firesc integrate în patrimoniul folclorului tătar. Cu acest prilej, aceste producţii folclorice au căpătat, prin adaptare, o seamă de particularităţi de text şi muzică specifice folclorului tătarilor dobrogeni.

Întîlnim de asemenea în cîntecul popular tătar rezonanţe ale cîntecului popular ucrainean, în majoritate preluate de la tătarii din U.R.S.S. După 23 August 1944 gospodăriile agricole colective, căminele culturale, şcolile de tractorişti, fabricile, universităţile, radioficarea şi, pentru prima oară cu toată libertatea, căsătoriile mixte au constituit principalii factori de influenţare a folclorului romîn asupra celui tătar. Tinerii tătari cîntă astăzi foarte multe cîntece romîneşti, iar romînii participă în permanenţă la petrecerile de orice fel ale tătarilor.

Alături de muzica populară romînească mai pătrund în cîntecele obişnuite şi o seamă de cuvinte romîneşti, proces ce în limba tătară vorbită şi-a făcut apariţia de mai multă vreme.

e) *Stadiul actual al procesului de creaţie.* Ca o sinteză a frămîntărilor intervenite pe parcursul evoluţiei folclorului tătarilor dobrogeni se relevă stadiul actual al procesului de creaţie.

Prezenţa genurilor bazate pe improvizaţie, ,,şîn'', ,,mané'', cîntece funebre, cîntece de leagăn, ,,beyt'', ,,destan'', ne indică o sursă de largă şi bogată inspiraţie înrădăcinată în tradiţia folclorică.

Alte genuri, ca : jocurile, cîntecele de joc, cîntecele de nuntă, cîntecele obişnuite au o exprimare oarecum fixă, fiind supuse unui proces de creaţie mai estompat, prin unele modificări parţiale : de exemplu, adaptări la întîmplări personale, adaptări la anumite evenimente (în special cîntecele de emigrare şi război), localizări etc. Sînt însă şi genuri în care procesul de creaţie aproape că este interzis. Acestea sînt : cînturile din povestiri [20], cîntecele şi jocurile de copii şi cîntecele obiceiurilor de sărbătoare.

---

[19] Fapt ce l-a determinat pe cercetătorul german Dr. Herbert Yanski ca să afirme, în urma analizei textelor din culegerea lui Robert Lach, *Krimtatarische Gesänge* din : *Gesänge russischer Krigsgefangener II Band, Turktatarische Völker*, Edit. Hölder — Pichler-TempKy A.G., Viena şi Leipzig, 1930 că la tătarii din Crimeea nu există cîntece tătare, ci numai turceşti. S-a putut ajunge la această afirmaţie probabil din cauză că din cele 79 de cîntece, aproape toate făceau parte din genul cîntecelor obişnuite, gen ce de multă vreme se afla sub influenţa turcească. Condiţiile culegerii d-lui R. Lach, cît şi numărul restrîns al informatorilor — patru bărbaţi — nu i-au putut pune la îndemînă acele genuri şi categorii de cîntece în realizare specific tătară.

[20] Spre deosebire de partea în proză a povestirii, în care povestitorul îşi putea da frîu liber imaginaţiei şi cunoştinţelor sale, introducînd în cadrul episoadelor obligatorii orice elemente necesare captivării interesului auditoriului, de la ochian, telefon, telegrame. . . la anumite localizări dobrogene.

De asemenea, interesant se prezintă procesul noilor creații în cuprinsul vechilor genuri. În „șîn”, „mané”, cîntecele de joc, noile producții cu conținut progresist apar combative, satirice, utilizînd procedee de creație tradiționale adaptate unor imagini artistice noi, corespunzătoare exprimării noului conținut.

★

Analiza structurală morfologică la care a fost supus materialul folcloric a relevat anume particularități de natură lingvistică, poetică și muzicală, unele dintre ele apărînd ca specifice unor genuri, altele comune mai multor genuri, toate însă ca un fir conducător de legătură, ca o permanență a continuității în timp și spațiu a unor elemente structurale de natură folclorică, specifică existenței și evoluției folclorului tătarilor dobrogeni. Textul și muzica, studiate fiecare în parte, au dat la iveală unele caracteristici generale specifice întregului folclor muzical, precum și alte caracteristici particulare, prezente numai în unele genuri. Următoarele observații vor căuta să expună foarte pe scurt cîteva dintre rezultatele acestei cercetări :

## A. TEXTUL

1. Există anumite deosebiri dialectale între diferite ramuri tătare și în special între dialectul nogaic și cel krimeian. De exemplu, în dialectul nogai consoana „ș” se pronunță „s”, de unde și proverbul : „Șu degenin atasî Krîm” ! („Cine pronunță „ș” are tată krîm”).

2. Anumite cuvinte de origine turcă se integrează în folclorul tătar prin adaptarea în primul rînd la normele fonetice ale limbii tătare. Vocalele „*ü*” și „*ö*” din limba turcă sînt pronunțate „*u*” și respectiv „*o*” : înlocuirea unor consoane ca : „*f*” prin „*p*” de ex. („faidasî” = „paidasî”) ; „*v*” devine *uă* (scris „*w*”). (Se pare că pînă la un anumit stadiu de dezvoltare a limbii tătarilor dobrogeni nu se pronunțau consoanele *f* și *v*).

De asemenea „*ge*” din limba turcă se pronunță în tătară „*ye*”, iar consoana „k” apare ca y. De multe ori chiar în cuprinsul aceluiași text se pot afla ambele feluri de exprimare ca o dovadă a stadiului actual de evoluție a limbii.

3. Cuvinte vechi, dispărute din limba curentă, reapar uneori în texte cîntate.

4. În limba tătară, ca și în cea turcă, nu există genurile feminin și masculin. Aceasta reprezintă o mare importanță în procesul de creație și al însușirii cîntecelor de către executanți, deoarece același cîntec poate fi adoptat cu foarte mare ușurință atît de către flăcăi cît și de către fete.

5. Împărțirea silabică, asemenea împărțirii din limba rusă este mult deosebită de aceea a limbii romîne. Urmînd probabil o străveche lege a limbii populare, acea a alcătuirii cuvintelor compuse din alte cuvinte, în momentul ivirii necesității împărțirii acestea se detașează revenind la forma originară. De ex., cuvîntul „tașlap” se desparte „taș-lap” și nu „ta-șlap” cum ar apărea în limba romînă.

În momentul execuţiei muzicale mai apar o seamă de fenomene ca: a) eliziunea unor silabe prin contopirea a două cuvinte sau prin înlăturarea silabei finale; b) silabele supranumerare [21]; c) silabe de completare; d) anacruze; e) diferite interjecţii; f) diferite tipuri de refrene; g) accentuarea uneori a unei consoane prin ataşarea la sfîrşit a vocalei *î*, mai rar *e*, *i* [22], sau accentuarea cu gura închisă a unei consoane [23].

7. *Strofa* cuprinde de obicei două versuri. O deosebită importanţă o constituie caracteristica strofei de a avea şi un conţinut independent faţă de restul cîntecului. Datorită acestui fenomen, strofele se pot detaşa cu uşurinţă de la un cîntec la altul şi de asemenea îşi pot inversa ordinea de la o execuţie la alta, fiind aşezate după voia executantului întocmai ca inelele unui lanţ. Cu toate acestea, se poate observa preferinţa păstrării primei strofe pentru cîntecul respectiv, acea strofă de la care de altfel îşi capătă şi denumirea.

Alături de strofele formate din două versuri întîlnim în poetica populară a tătarilor dobrogeni procedeul ciclurilor de versuri ce cuprind fiecare în parte un număr de obicei inegal de versuri, corespunzător unui episod al conţinutului cîntecului. Ciclul de versuri apare caracteristic pentru genurile: cînturile epice din povestirile specific orientale, „beyt", cîntece funebre şi unele cîntece de leagăn.

Se mai poate observa la cîntecele cu multe strofe în care se foloseşte stilul de exprimare metaforic, cum apare o legătură de idei între strofe, realizată de obicei prin folosirea unei aceleiaşi imagini poetice căreia prin uşoare transformări i se dă un conţinut diferit, necesar acţiunii diferite ce se desfăşoară în versul respectiv. De exemplu, în *Cîntecul lui Osman Paşa*, în care se descrie foarte plastic bătălia de la Plevna (1877) şi învingerea turcilor.

str. II.

„Marea Neagră a zis „nu mă vărs" /în Marea Mediterană a zis: „nu mă uit"

„Marele viteaz Osman Paşa/a zis: „eu din cort nu ies" (nu voi pleca de aci).

---

[21] Da, de, ta, te, apar uneori din necesităţi metrice. Alteori însă ele formează un plus faţă de numărul de silabe caracteristice textului respectiv, ceea ce ne duce la interpretarea lor ca reprezentînd şi o reminiscenţă a unui tip vechi de sintaxă. Aceasta cu atît mai mult cu cît ele apar, deşi mai rar, la unii bătrîni şi în limba vorbită.

[22] În astfel de cazuri, interpretarea muzicală divizează în două silaba din care face parte consoana respectivă. Am denumit acest fenomen „accentuarea consoanei prin amplificarea şi divizarea silabei" şi l-am consemnat prin intercalarea vocalei anexă între paranteze, precum şi sublinierea ei. În execuţia muzicală am legat sunetul respectiv de rest, printr-o linie punctată. Ca interpretare vocală urmează a fi citită împreună cu consoana căreia îi este atribuită. Uneori am putut observa cum acest fenomen nu se produce consecvent chiar în cuprinsul aceluiaşi cîntec.

[23] Accentuarea obţinută prin lipirea limbii de cerul gurii, duce la execuţia muzicală independentă a sunetului respectiv, fără însă a i se adăuga vreo vocală. Acest procedeu l-am notat în text prin sublinierea consoanei respective, iar muzical printr-o linie punctată.

str. III.
,,Marea Neagră curge vărsîndu-se/spre Marea Mediterană curge uitîndu-se.
Marele viteaz Osman Paşa/arde Plevna din mers (în retragere) [24].

8. *Poetica* folclorului tătarilor dobrogeni se remarcă printr-o mare bogăţie şi frumuseţe a utilizării metaforelor de tot felul. Stilul de exprimare metaforic apare caracteristic pentru genul liric: ,,şîn'', cîntecele obişnuite, cîntecele de joc, iar în celelalte genuri în mai mică măsură. Prezenţa metaforelor apare dependentă şi de exprimarea strofică. Ele apar de obicei în primul vers sau, mai rar, pe prima jumătate a versului amplu (cu măsură redublată), în strînsă corespondenţă cu versul următor sau, respectiv, cu cealaltă jumătate a versului amplu. În folosirea stilului metaforic, dezlegarea din versul următor se poate realiza prin două procedee: cînd metafora se prezintă *indirect*, ascunsă, încît pentru cel care nu este obişnuit apare de neînţeles, şi atunci cînd metafora apare ca *directă*, apropiată de simpla comparaţie, reflectîndu-se aidoma în dezlegare.

Uneori, în locul metaforelor apar simple comparaţii simbolice a căror dezlegare în versul următor se produce de asemenea *direct*.

Atît versul metaforă cît şi cel de simplă comparaţie (simbolică) apar în strînsă legătură cu acţiunea—conţinutul cîntecului respectiv—, ca o introducere fină, rarefiată a acesteia.

Alături de poeticele realizări comparative tradiţionale, întîlnim astăzi şi realizări comparative moderne. De exemplu, în cîntecul de dragoste:

str. I.
,,Să mă fac o porumbiţă/ să mă aşed pe pieptul tău''.
Nu pe-o lună, nici pe-un an,/ să fiu iubita ta de-a pururi.
str. II
,,Avionului ce zboară pe sus/ i se vede roata''
,,Dacă mă gîndesc la tine/ inima mea se rupe bucăţi, bucăţi''.
Str. III
,,Avionul ce zboară pe sus/ are şurub la roată''.
Dintr-un loc îndepărtat am iubit un drag/ însă fără folos [25].

9. *Versificaţia* cuprinde mai multe tipuri distincte. Aceste tipuri par corespondente ale unor stadii diferite de dezvoltare ale folclorului tătarilor dobrogeni. Ele se conturează printr-o realizare proprie pentru anumite genuri, prezentînd aspecte interesante în organizarea lor.

---

[24] II Kara deniz akman dedi/ak denize bakmam dedi
Şanlîda buyuc Osman Paşa/ben čadîrdan čîkmam dedi
III Kara deniz akîp gide/ak denize bakîp gide
Şanlîda buyuc Osman Paşa/Plevnayî yakîp gide

[25] *str. I* Kok Kogerşîn da, Kokregîñe qonayîm
Aylîk *da* degîl yîllîq *da* degil, ebediy yareñ bolayîm
*str. II*
Kokten uşqan samaliyotnîñ, tegerşígí Koríne
Seni oylansam ğaş ğuregîn, parşa parşa bolîne
*str. III*
Kokte uşqan samaliyotnîñ, tegerşígí ayqasîz
Uzaq yerden bír yar seudîm, oda mag'a faydasîz

a) *Tipul de versificație simplă* are de obicei șapte silabe. Versul simplu se împarte în două hemistihuri formate din patru plus trei silabe sau, respectiv, cinci plus două silabe. Uneori versul simplu cuprinde opt silabe avînd hemistihurile de cîte patru silabe, lărgindu-se cel de-al doilea hemistih originar de trei silabe.

Tipul de versificație simplă este caracteristic — prin versul de șapte silabe în organizarea hemistihică de patru plus trei silabe — pentru muzica populară executată vocal, în aproape toate genurile. El se face puternic simțit în genurile mai vechi, mai puțin evoluate, în timp ce în genurile mai evoluate, ca de pildă cîntecele obișnuite, se simte latent, ca o reminiscență a tipului mai vechi.

b) *Tipul de versificație simplă pe douăsprezece silabe* este de asemenea specific, însă pentru genul „șîn", cîntecele „beyt" și o parte din cîntecele obișnuite.

Pentru genul „șîn" și unele cîntece obișnuite el se prezintă de obicei în organizarea de șapte plus cinci silabe (7 (4 + 3) silabe + 5 (3 + 2) silabe).

În cîntecele „beyt" cele douăsprezece silabe apar în organizarea pe trei grupe a patru silabe. Acest tip de organizare a grupurilor de silabe este propriu numai cîntecelor „beyt" ce fac parte din stratul foarte vechi al cîntecelor existente azi.

c) *Tipul de versificație amplă, cu „măsură redublată"* este denumit astfel deoarece este format din două versuri simple. El cuprinde 14 sau 16 silabe, după cum versurile simple sînt formate din șapte sau opt silabe[26]. Acest tip este foarte frecvent în : cîntecele obișnuite, „mané", cîntecele de joc, în cînturile povestirilor lirice. Mai puțin sau chiar de loc în celelalte genuri. Se pare că acest tip de versificație este de influență turcească. În orice caz, oarecare premise duc către situarea mai nouă în timp a acestuia.

d) *Tipul de versificație liberă* este caracteristic pentru cînturile povestirilor epice și uneori în genurile : cîntecele funebre, cîntecele de leagăn și cîntecele „beyt". Versul acestui tip nu are un număr fix de silabe însă este format din celulele metrice de patru și trei silabe atît de caracteristice folclorului tătarilor dobrogeni.

e) În afară de aceste tipuri de versificație, mai întîlnim destul de frecvent, în cadrul aproape al tuturor genurilor, tipuri hibride, ca excepții ce se situează între aceste tipuri și reprezintă forme de trecere a căror evoluție se petrece chiar sub ochii noștri.

10. *Rima* nu prezintă o condiție esențială. Cu toate acestea întîlnim în anumite genuri aspecte diferite, caracteristice.

Parte din aceste genuri se află astăzi pe calea unei foarte apropiate dispariții totale (cînturile epice, „șîn", „beyt") prezentînd forme hibride firești stadiului actual de existență. Datorită însă analizării amănunțite a fiecărui gen în parte, s-au mai putut desprinde unele constatări asupra felului caracteristic în care se desfăşura prezenţa rimei. Astfel, în cîntecele cu versificaţie simplă întîlnim foarte des alături de rima la vers, asonanţa sau lipsa rimei, ca de pildă în : „şîn”, cîntecele de copii, cîntecele de leagăn şi cîntecele funebre.

---

[26] Deoarece în tipurile de versificație *b* și *c* întîlnim cîte două grupe mari de silabe echivalente cu versurile simple ce la rîndul lor cuprind ca unități subdivizionare alte hemistihuri mai mici, am ales, pentru mînuirea mai ușoară a materialului în momentul analizei, denumirile de : hemistih I pentru fiecare din cele două subdiviziuni ale versului simplu (din tipurile : *a b* („beyt") și hemistih II (echivalent cu versul simplu) pentru tipurile *b* („șîn") și *c*. Astfel fiecare hemistih II cuprinde cîte două hemistihuri I.

În cîntecele „beyt” e caracteristică rima realizată pe un ciclu de versuri prin folosirea aceluiaşi cuvînt final la fiecare vers.

În cîntecele cu măsura redublată (cîntecele obişnuite, cîntecele de joc, „mané”, cînturile povestirilor lirice), rima apare la hemistihurile II pe primul şi al doilea din versul întîi şi pe al doilea din versul doi.

Cînturile din povestirile epice apar complet lipsite de rimă, ca o desfăşurare liberă a textului pe cicluri de versuri şi uneori sfîrşesc printr-un pseudorefren-invocaţie, sau avînd o foarte scurtă interjecţie.

11. *Refrenul* se manifestă şi el diferit, aproape în fiecare gen, după conţinutul şi gradul de evoluţie parcurs. De la repetare (chemare-invocare) a unor cuvinte din : cîntecele de copii, cîntecele de leagăn, cîntecele funebre, unele cîntece de sărbătoare, unele cînturi ale povestirilor epice, întîlnim : refrene pe cîte un vers, mai rar pe cîte două versuri ce apar ca o sinteză a întregului conţinut al cîntecului. Le putem observa mai mult în unele cîntece de sărbătoare, cîntece de nuntă, cîntece de joc şi cîntece obişnuite. Mai puţin în genul „şîn”, a cărui desfăşurare artistică include cele două silabe caracteristice pe sunetele finale ale fiecărui vers, şi care, uneori împreună cu interjecţia prezentă în mijlocul primului vers — la sfîrşitul primului hemistih II (de şapte silabe) — au devenit specifice pentru acest gen.

## B. MUZICA

1. Analiza structurii muzicale a relevat în primul rînd uimitoarea corespondenţă dintre text şi muzică. Felul în care se condiţionează aceste două importante entităţi ne-a dat la iveală procesul puternic al simbiozei lor, pe care l-am caracterizat prin denumirea de structură motivică. Aceasta ne-a furnizat preţioase elemente în problema legăturii dintre text şi muzică, sub aspectele înrudite ale : metricii, ritmicii şi melodicii.

2. În ce priveşte legătura dintre text şi muzică, din punct de vedere al mobilităţii lor, aceasta prezintă aspecte diferite, dependente de specificul anumitor genuri. Astfel, putem observa cum la genurile străvechi ca de pildă : cîntecele de leagăn, cîntecele funebre interpretate de femei, „beyt”, „şîn”, „mané”, bazate pe improvizaţie, creaţia poetică nelimitată foloseşte un număr oarecum restrîns de melodii, acestea fiind la libera alegere a cîntăreţului.

Numai la cîntecele obişnuite, cîntecele de joc, jocurile de copii şi cîntecele obiceiurilor întîlnim fixitate între text şi melodie. Datorită acestui fapt, cîntecele pot fi cu uşurinţă identificate în memoria cîntăreţului, — fie text sau muzică, — una prin execuţia celeilalte. Categoria cînturilor din genul povestirilor specific orientale au o situaţie deosebită prin folosirea unei anume melodii, se pare aparţinînd povestirii respective, pentru toate cînturile incluse în ea.

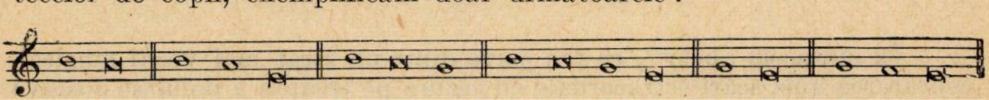
O situație deosebită o au obiceiurile și cîntecele de copii, atît de asemănătoare între ele în ceea ce privește execuția muzicală. Datorită limbajului muzical limitat și caracteristic copiilor, legătura dintre text și muzică apare ca fiind mobilă, însă textul, prin inflexiunile sale caracteristice, diferite, dependente de conținutul său poetic cere o anume execuție muzicală.

3. *Stilul de execuție* este specific folclorului muzical al tătarilor dobrogeni, prin realizarea sa silabică, uneori ușor melismatică. Cît despre cîntecele amplu melismatice, acestea sînt cu toate, fără nici o excepție, de origine sau influență turcă. La aceste cîntece melismatice și în general în executarea sunetelor melismatice, acolo unde apar, observăm intonarea precisă a fiecărui sunet component al melismei. Execuția acestor melisme „tari" [27] necesită luarea în considerație a grupurilor ritmice din cuprinsul melismei, ce astfel executate dau un colorit ritmic deosebit cîntecului respectiv.

4. Alte cîteva dintre caracteristicile generale sînt : *diatonismul și intonarea temperată a sunetelor.* Împreună cu stilul de execuție silabic, aduc o lumină nouă și de astă dată veridică asupra mitului creat cîntecului popular tătar, de a fi : amplu melismatic, folosind sunete netemperate și scările muzicale cromatice. Aceste păreri care au constituit pînă în prezent caracterizarea folclorului muzical tătar se datorează cunoașterii de către cercetători, în acel timp, doar a unei laturi a folclorului tătar, aceea a cîntecului obișnuit dintr-o anumită regiune și perioadă de puternică influență turcească.

5. *Scări — ambitus — cadențe.* Extragerea și analizarea scărilor și a modurilor din materialul muzical avut la dispoziție ne-a oferit un foarte bogat și diferit tablou al posibilităților muzicale de această natură, cu interesante aspecte de la gen la gen.

În momentul interpretării unui bogat tabel de scări și prin raportare la genul respectiv ca exponent al unui stadiu de dezvoltare muzicală, a reieșit caracterul unitar al mai tuturor scărilor și modurilor întîlnite. Astfel, din scările de numai două-trei sunete muzicale, mai rar patru, specifice cîntecelor de copii, exemplificăm doar următoarele :

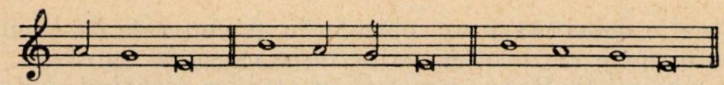


Ambitusul cel mai frecvent este cel de terță mare, după care urmează cel de cvintă perfectă. Cadența finală specifică se realizează în cele mai multe cazuri pe treapta a doua (*la*), sau întîia (*mi*), și niciodată pe *sol*.

În cîntecele funebre predomină scările ce ne apar mult înrudite cu scările și cadențele cîntecelor de copii. Aci finala *mi* și-a cîștigat preponderența, *la* rămînînd cu rol de cezură, tot ca o treaptă muzicală importantă.

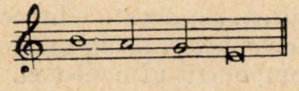
---

[27] Observate și de Bela Bartok și denumite astfel pentru prima dată în lucrarea scrisă în colaborare cu Albert B. Lord, *Serbo-Croatien-Folk-Songs*, New York-Columbia. University Press, 1951, vol. I. De altfel s-ar putea ca și aceste cîntece să fie tot de origine orientală, datorită puternicei influențe turcești din trecut, în acea parte a Europei.

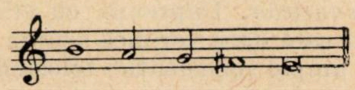


Ambitusul depășește uneori cvinta ajungînd, prin extensia ultimului sunet, la sextă (*do*). Acest procedeu este foarte vizibil prin prezența sporadică și secundară a sextei.

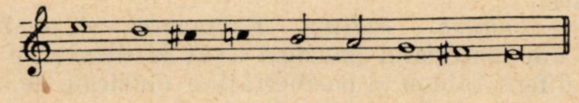
La genul cîntecelor de leagăn putem observa alături de scara



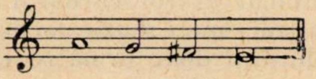
pe care am numit-o tradițională (împreună cu cele prezentate mai înainte), conturarea unei scări defective de tip minor, la rîndul ei originară în precedenta și obținută prin prezența sunetului de umplere *fa*



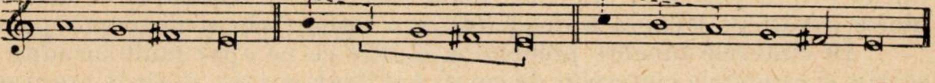
Evoluția acestui tip de scară am putut-o urmări în diferite exemple mergînd către un mod minor pînă la ambitusul de octavă :



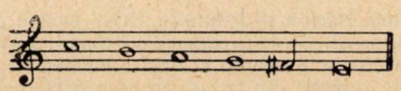
La foarte puține exemple am întîlnit scara tetracordală, melodia însă derulîndu-se mai mult pe treptele *sol* și *mi* :



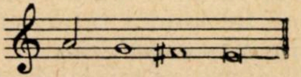
În cîntecele „bety", ce fac parte dintr-un strat mai vechi muzical, conturarea unei scări tetracordale cu cezura pe treapta a doua se observă din ce în ce mai clar :



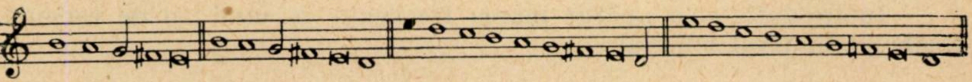
Alteori se observă stabilizarea treptelor de expansiune, secundare, ca în scara următoare :



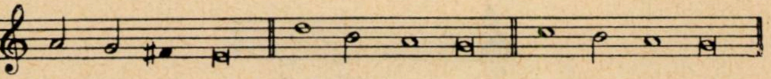
În genul „şîn" întîlnim frecvent scara tetracordală şi în expansiune pînă la împlinirea octavei, a unui mod de *mi* avînd cadenţă finală (frigică) caracteristică,



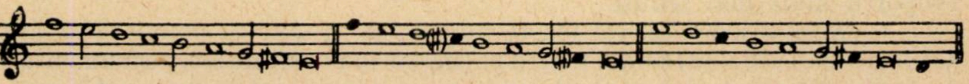
sau tinzînd spre un mod de *la*, în care cezura pe *sol* apare strîns dependentă de prezenţa subtonului apărut ca o expansiune inferioară a străvechilor scări :



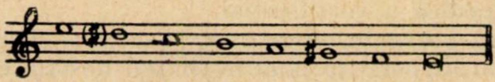
În cînturile eposurilor din povestirile specific orientale predomină scara de tip major-minor, *Sol-mi*, alături de modul *Sol*. În alte genuri vocale (cîntecele de sărbătoare şi cîntecele de nuntă), alături de scările de mai înainte găsim şi alte scări ca :



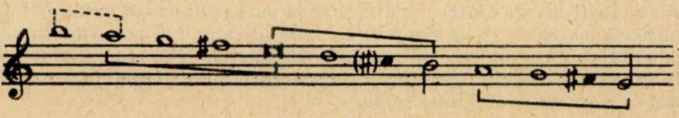
sau altele extrase dintr-o melodică mult evoluată, cu un ambitus mai larg, ca de pildă :



Celelalte genuri (cîntecele obişnuite, cîntecele de joc „mané" şi jocurile executate instrumental) includ, pe lîngă tipurile cunoscute, moduri complete de tip minor, cu treapta a doua oscilantă, altele cu oscilarea treptei a şasea (*re*), sau a treptei a treia (*sol*) şi foarte rar modul dublu cromatic *mi* :



Jocurile interpretate instrumental prezintă şi procese modulante de trecere dintr-un mod într-altul, datorită şi specificului execuţiei lăutăreşti, dar şi originii de influenţă străină (kurdă, turcă) a melodiei respective. În jocuri şi în unele cîntece obişnuite s-a semnalat prezenţa unei scări ample de structură tetracordală (T st. T. specifică, se pare, muzicii mai multor popoare orientale):

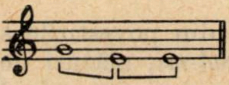


*Toate tipurile de scări prezentate aci se diversifică într-o multitudine de aspecte prin : schimbarea cezurii, frecvenţa treptelor principale, raportul treptelor de expansiune superioară şi a celor de expansiune inferioară cu restul scării etc.* Ele ne apar ca un rezultat evident al diferitelor stadii de evoluţie muzicală specifică folclorului tătar, cît şi a diferitelor influenţe muzicale venite de la alte popoare [28].

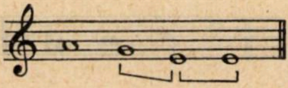
S-a mai putut observa aproape totala absenţă a tipului de scară pentatonică atît de caracteristică pentru folclorul muzical romînesc.

Multitudinea aspectelor scărilor şi a modurilor întîlnite în folclorul muzical tătar ar putea forma un material consistent pentru un amplu studiu muzical.

Interesantă ne-a apărut marea frecvenţă a unui tip de cadenţă finală pe motivul muzical :



sau



pe care am găsit-o de la cel mai vechi strat muzical folcloric pînă în genul cel mai evoluat, acela al cîntecelor obişnuite, însă bineînţeles că aci în proporţii mult mai reduse.

6. *Ritmul* joacă un rol foarte important în muzica populară tătară dobrogeană. Utilizînd, astăzi foarte puţin, iar în trecut de loc, instrumentele de acompaniament ritmic, s-a dezvoltat şi s-a menţinut în decursul timpului o puternică pulsaţie ritmică în cîntecul vocal. Acest fenomen se poate observa şi în cîntecele melismatice, unde întîlnim aceleaşi formule ritmice caracteristice înăuntrul grupului melismatic, cu o continuitate latentă a intonaţiilor ritmice tradiţionale.

Foarte frecvente sînt formulele ritmice de natură dipodică, urmărind fidel structura dipodică a versificaţiei.

Se mai relevă prezenţa pregnantă, şi se pare străveche, a unui ritm ternar, ale cărui urme persistă pînă în timpul nostru, evoluînd într-o factură modernă [29] în cîntecele obişnuite.

7. *Măsura*, atunci cînd ne apare cu claritate, prezintă de asemenea aspecte caracteristice. Astfel putem observa predominarea uneia sau alteia dintre măsuri în anumite genuri sau categorii de cîntece. În cîntecele

---

[28] De exemplu, s-a putut observa cum modurile cromatice au apărut ca o influenţă a muzicii turceşti.

[29] Cînd am auzit aceste cîntece pentru prima oară, din cauza îmbinării unei melodici de factură romanţioasă cu acest tip de ritm ternar, am atribuit net acestui ritm o origine foarte nouă ca fiind o influenţă a cîntecelor romanţe-orăşeneşti. Numai cînd am constatat prezenţa acestui ritm în genuri străvechi mi-am putut da seama că predispoziţia tineretului tătar pentru astfel de cîntece avea cauze mult mai adînci.

de copii, cîntecele de joc, unele cîntece de sărbătoare și jocuri, găsim frecvent măsura de 2/4. În cîntecele de leagăn, cîntecele funebre, unele cîntece de sărbătoare, „șîn” și unele cîntece obișnuite apar ca foarte caracteristice măsurile de 3/8 și 6/8.

Măsura de 4/4 apare frecvent în cîntecele obișnuite și „mané”.

Măsura de 5/8 apare sporadic deși este foarte frecventă în stratul de cîntece mai vechi în cadrul unor formule ritmico-metrice, fără însă a se desfășura mai larg.

Măsura de 7/8 apare în unele cîntece și jocuri de factură mai nouă în timp. În jocurile executate instrumental, predomină alături de măsura de 2/4, foarte frecventă, și măsurile : 7/8 (2+2+3) și 9/8 sau 9/4 (2+2+2+ +3). Subdiviziunile ritmice sînt marcate pe timpii principali, de bătăile daulului.

Marea grupă a muzicii vocale însă, reminiscență vădită a unui strat muzical vechi, se situează în afara sistemului măsurii. Aceste cînturi epice, cîntece funebre, cîntece de sărbătoare și obișnuite, se cer a fi notate ritmic liber, fiind suficientă consemnarea prin bare despărțitoare a pulsației structurii muzicale-motivice[30].

8. *Forma.* Analiza formei muzicale ne indică două grupuri distincte : a) grupa de execuție liberă, bazată pe desfășurarea liberă, melopeică, urmînd intonația curgătoare a vorbirii și devenită caracteristică pentru cînturile eposurilor, cîntecele funebre, unele cîntece de leagăn, cîntece de sărbătoare, „beyt” și b) grupa de execuție strofică în care se includ majoritatea cîntecelor de copii, unele cîntece de sărbătoare și în special cîntecele obișnuite, „mané”, „șîn” și cîntecele de joc.

Paralel cu această împărțire a organizării formei, desfășurarea muzicală mai cunoaște : I. fraza muzicală de largă respirație a cînturilor, „beyt”-urilor, cîntecelor funebre ce cuprinde de obicei două pînă la patru, cinci, propozițiuni muzicale compuse din mici motive muzicale și a cîntecelor obișnuite avînd versul cu măsura redublată și cîte două propozițiuni muzicale pe fiecare vers (corespunzînd fiecare cîte unui vers simplu — hemistih II) și cu cîte un motiv muzical pentru fiecare hemistih I. La genul „șîn” observăm cele două propozițiuni muzicale foarte clar conturate și axate pe cele două hemistihuri asimetrice ale versului tradițional (7+5 silabe). II. propozițiunea muzicală corespondentă a cîte unui vers, cu desfășurare muzicală celulară ca : în majoritatea cîntecelor de leagăn, unele cîntece funebre, unele „beyt”-uri, și propozițiunea muzicală cu desfășurarea motivică (motive muzicale închegate) ca în : cîntecele obișnuite, unele cîntece de leagăn, unele cîntece de sărbătoare și cîntecele de copii.

Muzica jocurilor în interpretare instrumentală se împarte și ea în : a) jocuri cu formă liberă („*Zebek*”, „*Mendil havasî*”, „*Kiocek*, *Kureș*”, „*Avadan ciakmar*” etc.) și b) jocuri cu formă fixă care cuprind și toate jocurile cu originea în execuția vocală.

*Stilul de execuție antifonic* este practicat doar în genurile : „șîn”, „mané” și cîntecele de joc, fiind executat exclusiv de către tineret. Față de genul „şîn'', unde antifonia se petrece între băieţi şi fete, la celelalte două genuri antifonia ia aspectul băiat-băiat sau fată-fată, deoarece jocul caracteristic nu e practicat decît de jucători de acelaşi sex. În prezent, acest frumos şi interesant stil de execuţie este pe drumul unei totale dispariţii, o dată cu genurile respective, deoarece acestea nu mai corespund gustului şi, în special, mentalităţii artistice a tineretului tătar [31].

---

[30] La transcrierile muzicale exemplificate bara punctată nu implică nici un fel de accent, ci are un rol organizatoric.

★

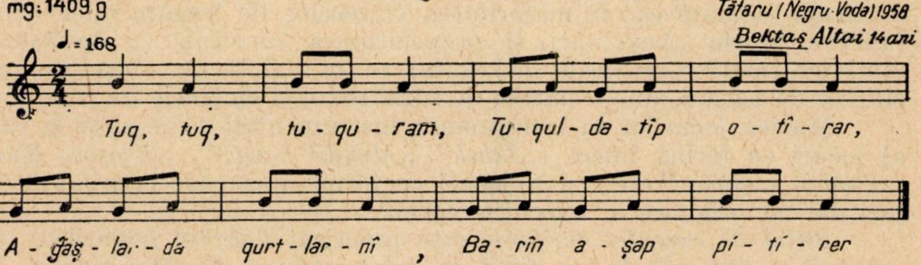
Alături de toate aceste observaţii asupra unor probleme ridicate de culegerea şi studierea folclorului tătarilor dobrogeni, ţinem să menţionăm că am lăsat intenţionat la o parte anume probleme speciale pe care le-am dezvoltat în momentul studierii fiecărui gen în parte. Articolul de faţă nu a avut alt rol decît a reliefa numai cîteva din problemele principale necesare înţelegerii folclorului tătar în întregul său. Am căutat a expune pe lîngă rezultatele obţinute şi diferitele procedee metodologice care m-au ajutat mult la furnizarea datelor necesare. Metoda de lucru folosită a necesitat urmărirea tuturor laturilor folclorului tătarilor dobrogeni : istorice, social-economice etnografice, muzicale şi literare.

De asemenea, tot cu prilejul analizării materialului focloric, s-a putut urmări uneori şi firul evoluţiei unui fenomen folcloric pe o perioadă mai mare de timp, sau dispariţia unui gen, sau germenii apariţiei unor noi elemente.

Toate aceste aspecte ne-au oferit ocazia de a observa cum folclorul tătar îşi afirmă puternica lui viabilitate, lăsînd ceea ce nu mai este corespunzător să dispară şi, în acelaşi timp, exprimînd noul cu întreaga forţă a unui permanent proces de creaţie.

Studierea folclorului tătarilor dobrogeni ne-a pus la dispoziţie, alături de datele analitice obţinute, şi un însemnat material folcloric ce oferă cercetătorului largi posibilităţi de cunoaştere în domeniile : muzical, literar, etnografic cît şi în mult interesantul domeniu al foclorului comparat.

Cîntec de copii la ciocănitoare


mg: 1409 g
Tătaru (Negru-Voda) 1958
Bektaş Altai 14 ani
♩ = 168
Tuq, tuq, tu - qu - ram, Tu - qul - da - tîp o - tî - rar,
A - ğaş - la - da qurt - lar - nî, Ba - rîn a - şap pí - tí - rer

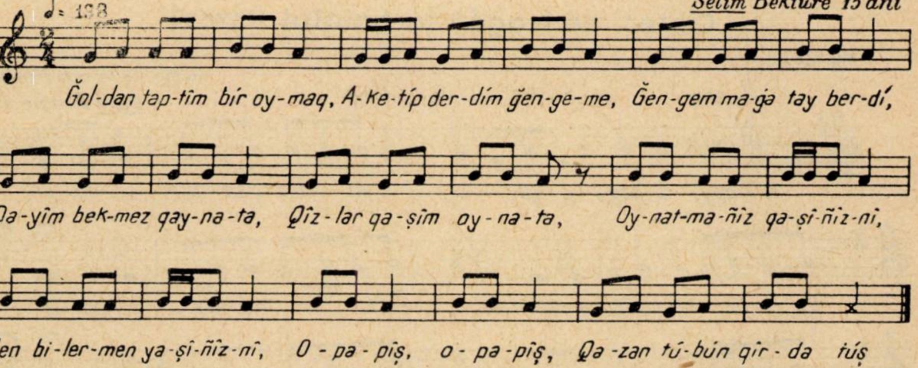
---

[31] S-au retras în faţa corului şi a dansului în interpretare mixtă, promovate la început de către formaţiile echipelor artistice de amatori şi mult îndrăgite de tineret.

## Cîntecul tineretului la datul tradițional în leagăn

mg. 1409 r

Tătaru Negru Vodă 1958
Selim Bekture 15 ani

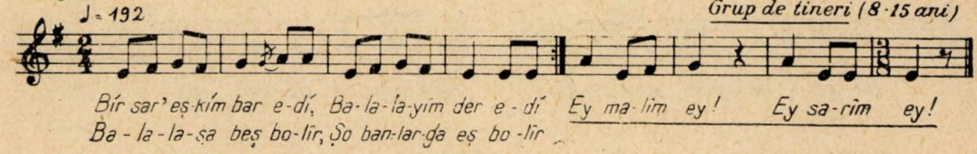

♩= 138
Ğol-dan tap-tîm bír oy-maq, A-ke-típ der-dím ğen-ge-me, Ğen-gem ma-ġa tay ber-dí,
Da-yîm bek-mez qay-na-ta, Qîz-lar qa-șîm oy-na-ta, Oy-nat-ma-ñîz qa-șî-ñîz-nî,
Men bi-ler-men ya-șî-ñîz-nî, O-pa-piș, o-pa-piș, Qa-zan tú-bún qîr-da túș

## Obiceiu de Anul nou: „Șarî eșkí"

„Capra galbenă"

mg. 1409 KK

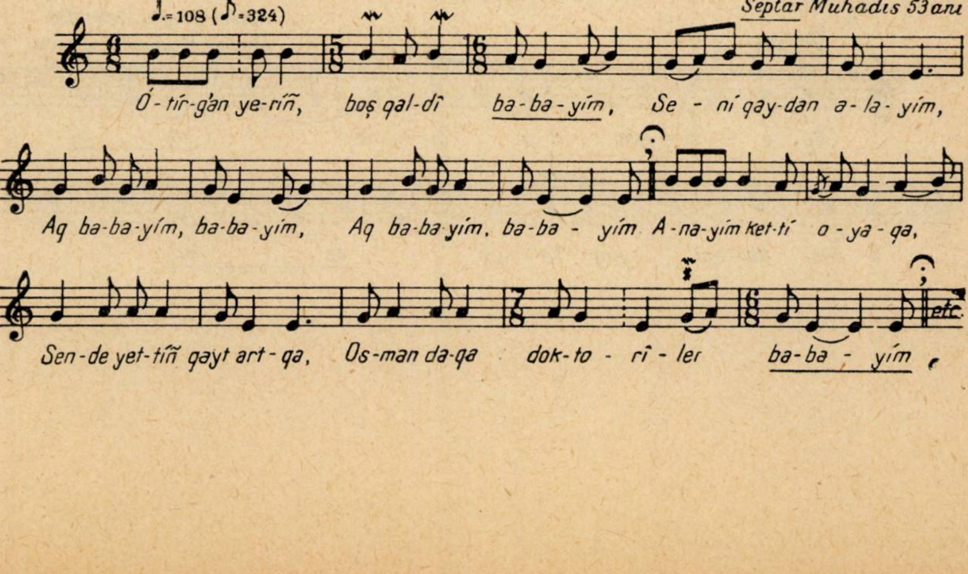
Tătaru Negru Vodă 1958
Grup de tineri (8-15 ani)


♩= 192
Bír sar' eș kím bar e-dí, Ba-la-la-yim der e-dí Ey ma-lîm ey! Ey sa-rîm ey!
Ba-la-la-șa beș bo-lîr, Șo ban-lar-ga eș bo-lîr

## Bocet după tată

mg 1413 f

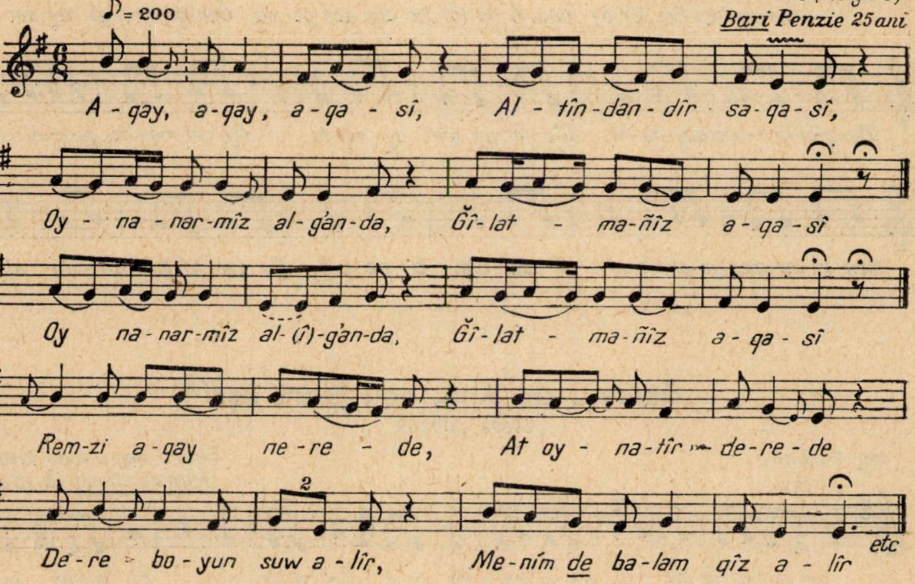
Tătaru (Negru-Vodă) 1958
Septar Muhadıs 53 ani


♩.= 108 (♪=324)
Ó-tír-gán ye-rîñ, boș qal-dî ba-ba-yím, Se-ní qay-dan a-la-yím,
Aq ba-ba-yím, ba-ba-yím, Aq ba-ba-yím, ba-ba-yím A-na-yím ket-tí o-ya-qa,
Sen-de yet-tíñ qayt art-qa, Os-man da-qa dok-to-rî-ler ba-ba-yím
etc.

## Cîntec de leagăn la baiatul Remzi

mg.1227 d.d.

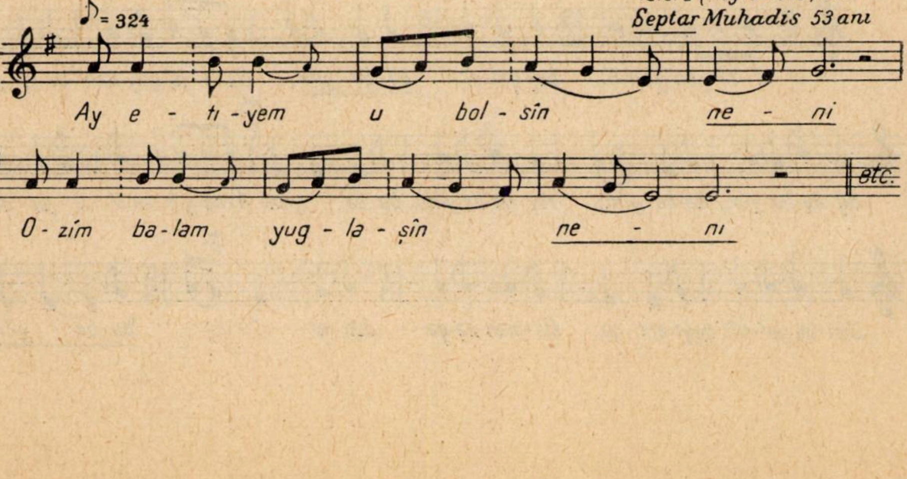
Ciocîrlia de Jos (Medgidia)
Bari Penzie 25 ani


♪ = 200
A - qay, a - qay, a - qa - sî, Al - tîn - dan - dîr sa - qa - sî,
Oy - na - nar - mîz al - g'an - da, Gĭ - lat - ma - ñîz a - qa - sî
Oy na - nar - mîz al - (î) - g'an - da, Gĭ - lat - ma - ñîz a - qa - sî
Rem - zi a - qay ne - re - de, At oy - na - tîr de - re - de
De - re bo - yun suw a - lîr, Me - nim de ba - lam qîz a - lîr
etc

## Cîntec de leagăn

mg. 1413 h

Tătaru (Negru Vodă) 1958
Septar Muhadis 53 ani

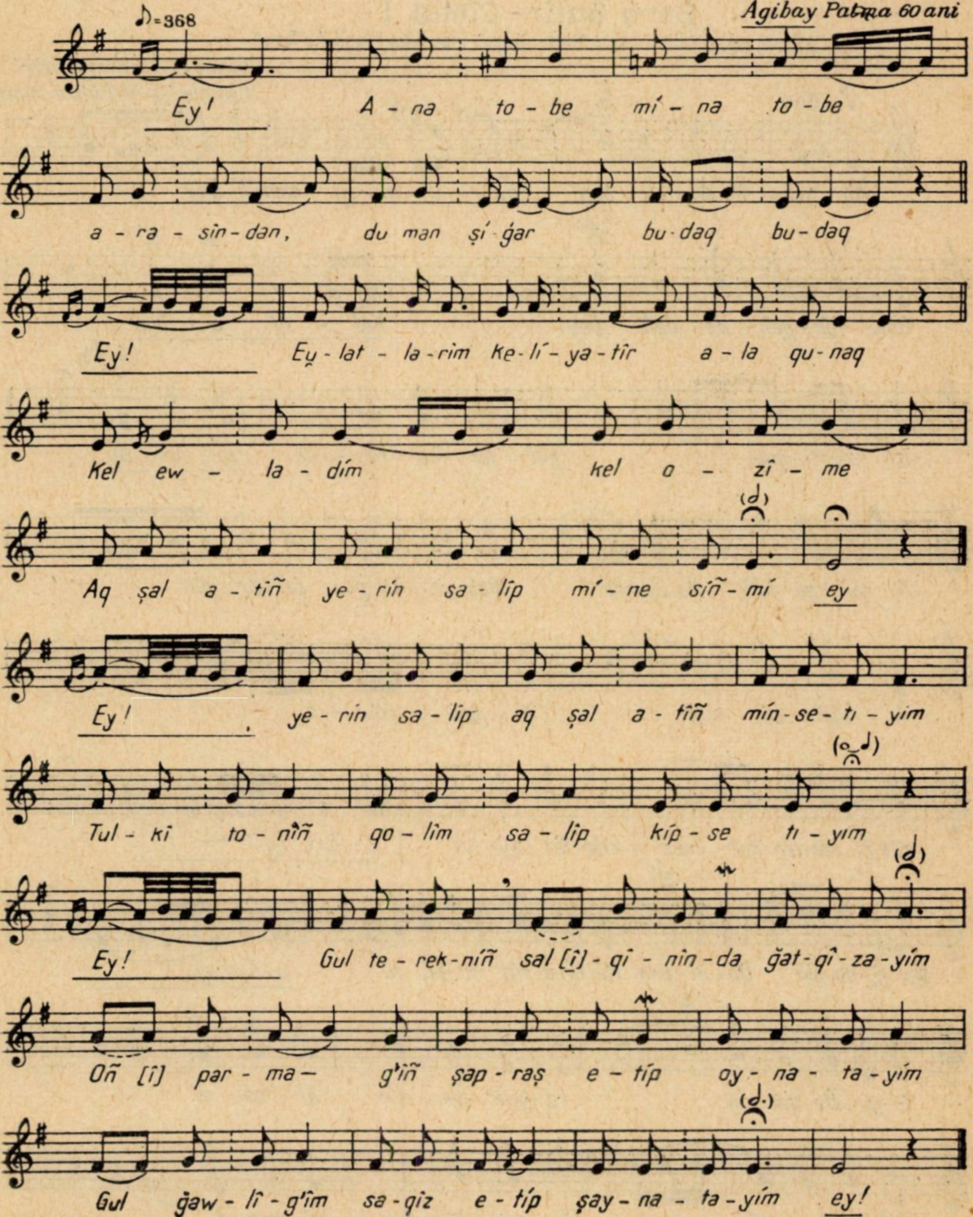

♪ = 324
Ay e - tı - yem u bol - sîn ne - ni
O - zím ba - lam yug - la - șîn ne - nı
etc.

## Nogay - Beyt

mg. 1419 b

Valea Neagră (Medgidia) 1958

Agibay Patma 60 ani

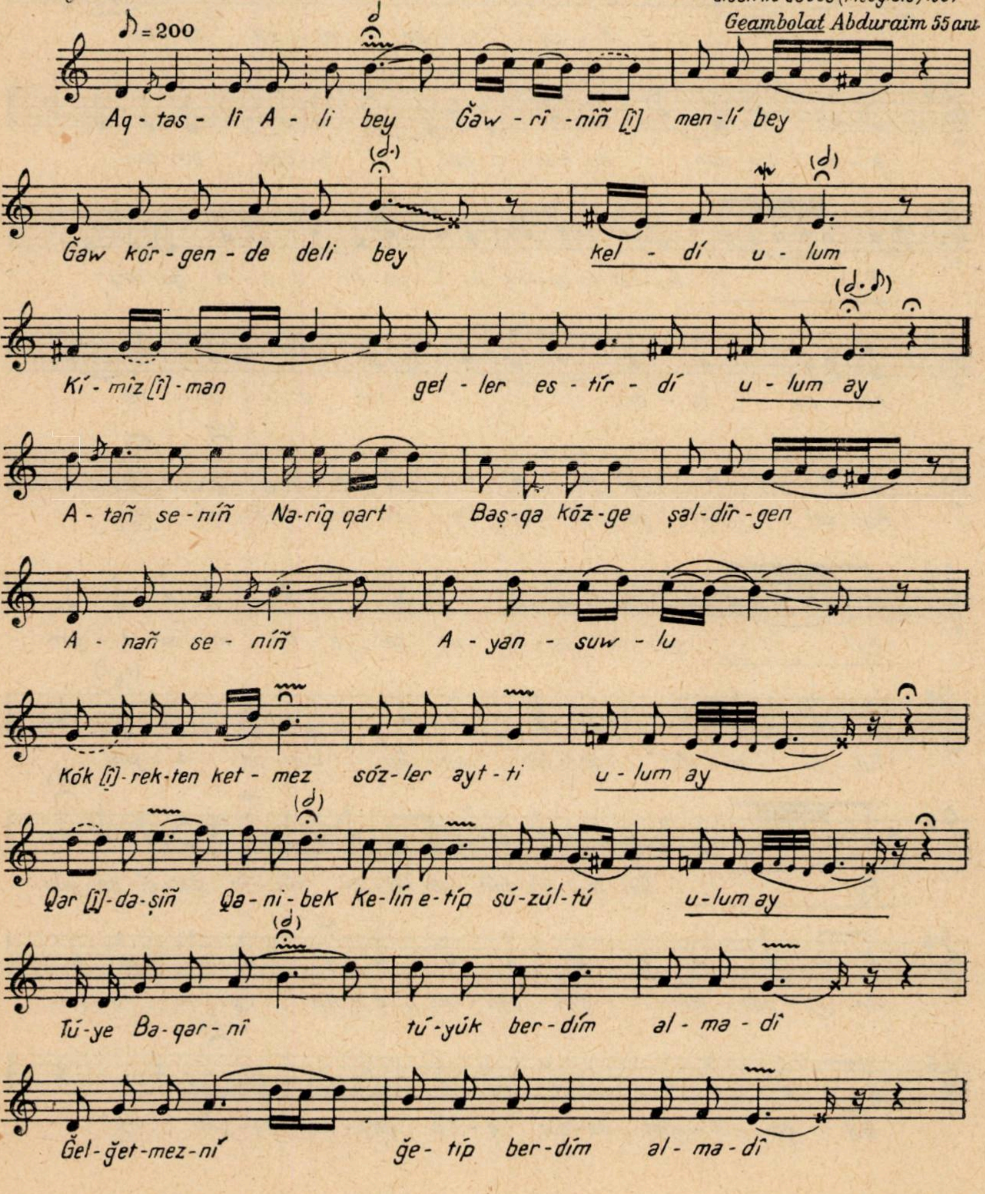

♪=368
Ey! A - na to - be mí - na to - be
a - ra - sîn - dan, du man şí - ğar bu - daq bu - daq
Ey! Eu̯ - lat - la - rim ke - lí - ya - tîr a - la qu - naq
Kel ew - la - dím kel a - zî - me
Aq şal a - tiñ ye - rín sa - lîp mí - ne síñ - mí ey
Ey! ye - rin sa - lip aq şal a - tiñ mín - se - tı - yim
Tul - kî to - nîñ qo - lîm sa - lip kíp - se tı - yım
Ey! Gul te - rek - níñ sal [î] - qî - nin - da ğat - qî - za - yím
Oñ [î] par - ma - g'iñ şap - raş e - tip oy - na - ta - yím
Gul ğaw - lî - g'îm sa - qiz e - tip şay - na - ta - yím ey!

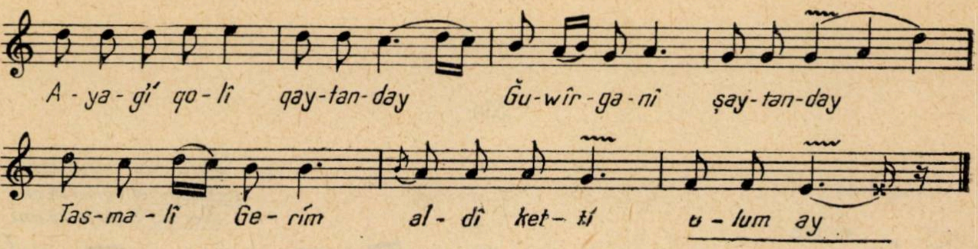
## Șora Batîr- Cîntul I

«Narîq povestește lui Șora Batîr despre atacul lui Atașli Ali Bey»

mg.1227 f.f.

Ciocîrlia de Jos (Medgidia) 1957
Geambolat Abduraim 55 ani


♪ = 200
Aq - tas - lî A - li bey Ğăw - rî - niñ [î] men - lí bey
Ğaw kór - gen - de deli bey kel - dí u - lum
Kí - mîz [î] - man gel - ler es - tír - dí u - lum ay
A - tañ se - níñ Na - rîq qart Baș - qa kóz - ge șal - dîr - gen
A - nañ se - níñ A - yan - suw - lu
Kók [î] - rek - ten ket - mez sóz - ler ayt - ti u - lum ay
Qar [î] - da - șiñ Qa - ni - bek Ke - lín e - típ sú - zúl - tú u - lum ay
Tú - ye Ba - qar - nî tú - yúk ber - dím al - ma - dî
Ğel - ğet - mez - ní ğe - típ ber - dím al - ma - dî


A - ya - gĭ' qo - lî qay-tan-day
Ğu-wîr-ga-nî şay-tan-day
Tas-ma - lî Ge - rím
al - dî ket - tí
u - lum ay

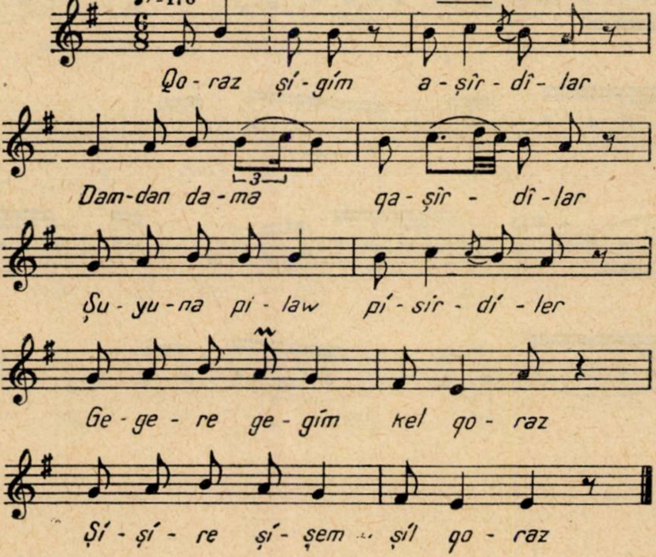
## Dans de nuntă „Tellí qoraz"

Jocul cocoşului cu beteală

mg.1228 i

Medgıdia 1957

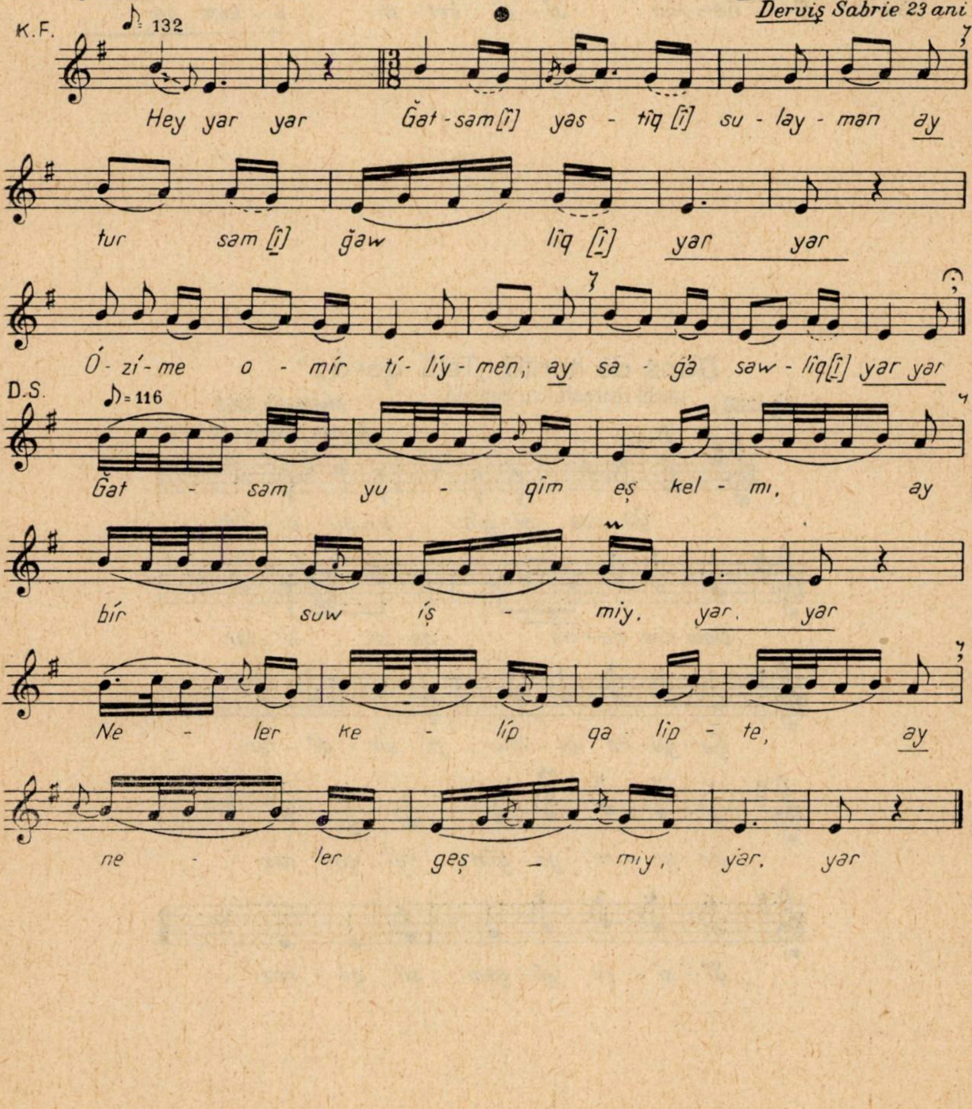
Asan Sedica 50 ani


♪=176
Qo - raz şí - gím a - şîr - dî - lar
Dam-dan da - ma qa - şîr - dî - lar
Şu - yu - na pi - law pí - sír - dí - ler
Ge - ge - re ge - gím kel qo - raz
Şí - şí - re şí - şem şíl qo - raz

## Șîn

Tătaru (Negru-Vodă) 1958
Kelmambet Ferid 24 ani
Derviş Sabrie 23 ani

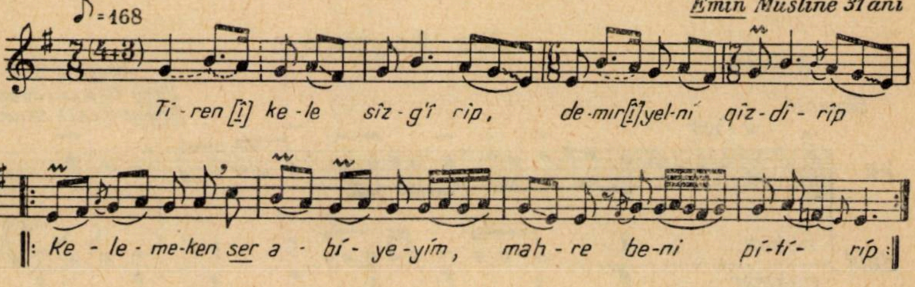
mg. 1414 s


K.F.
♪= 132
Hey yar yar Ğat-sam[î] yas - tîq [î] su - lay - man ay
tur sam [î] ğaw lîq [î] yar yar
Ó - zí - me o - mír tí - líy - men, ay sa - ğa saw - lîq[î] yar yar
D.S.
♪= 116
Ğat - sam yu - qîm eș kel - mı, ay
bír suw íș - miy. yar. yar
Ne - ler ke - líp qa líp - te, ay
ne - ler geș - miy, yar. yar

## Cîntec de război (1941-1944)

mg. 1228 d

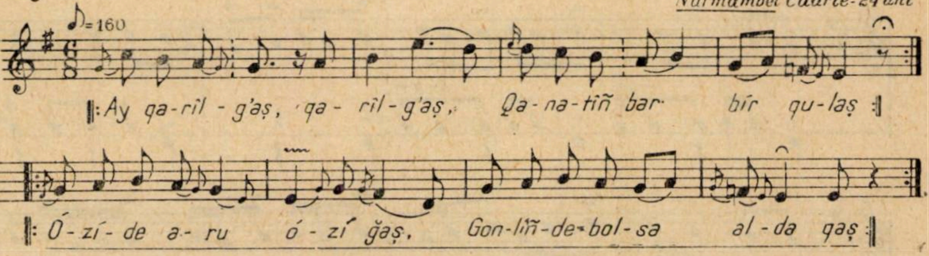
Ciocîrlia de Jos (Medgidia) 1957
Emin Musline 31 ani


♪ = 168
7/8 (4+3)
Tí - ren [i] ke - le sîz - g'í rip, de - mır[i] yel - ní qîz - dî - rîp
Ke - le - me - ken ser a - bí - ye - yím, mah - re be - ni pí - tí - ríp

## Cîntec de dragoste

mg. 877 i

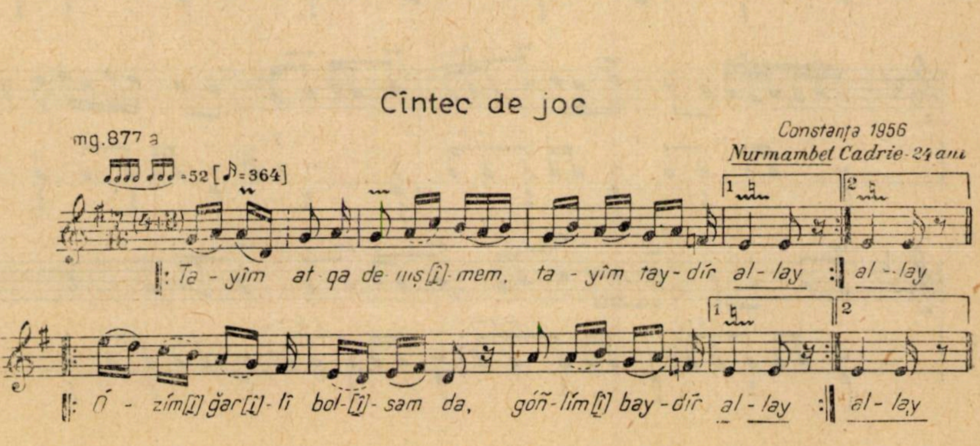
Constanța 1956
Nurmambet Cadrie - 24 ani


♪ = 160
6/8
Ay qa - rîl - g'aș, qa - rîl - g'aș, Qa - na - tiñ bar bír qu - laș
Ó - zí - de a - ru ó - zí ğaș, Gon - liñ - de - bol - sa al - da qaș

## Cîntec de joc

mg. 877 a

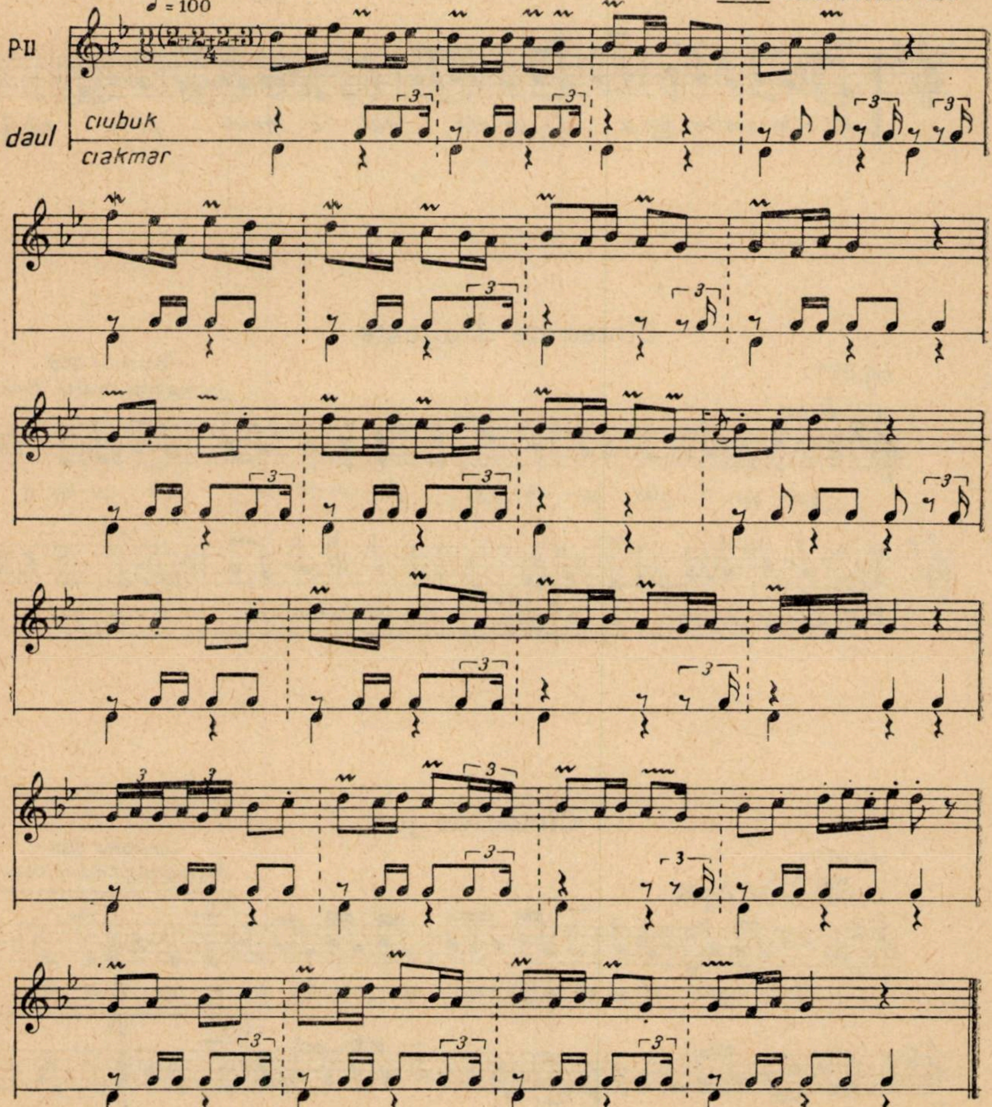
Constanța 1956
Nurmambet Cadrie - 24 ani


= 52 [♪ = 364]
7/16 (4+3)
Ta - yîm at qa de mış[i] mem, ta - yîm tay - dír al - lay al - lay
Ó - zím[i] ğar[i] - lî bol - [i] - sam da, góñ - lím[i] bay - dír al - lay al - lay

## Joc Kaytarma

mg. 269 g

Medgidia 1953
Șaib Osman 26 ani - clarinet
Memet Sadik 31 ani - daul


Clarinet
𝅗𝅥 = 100
P II
9/8 (2+2+2+3)/4
daul
ciubuk
ciakmar
3

# INTRODUCTION TO THE COLLECTING AND STUDY OF THE MUSICAL FOLKLORE OF THE DOBROGEA TARTARS

This article is an extract of the first part of an ample essay, the result of a systematic study of the Dobrogea Tartars, carried on in the last ten years. It contains a general survey of Tartare musical folklore, of its specific structural musical and literary characteristics and an account of the specific conditions which had to be taken in consideration in the research.

Songs, customs and children's games, agrarian songs and customs, feast songs and customs, wedding songs, funereal songs, cradle songs, "shun", "beyt", specific oriental tales, epics, habitual songs (love songs, recruiting songs, war songs, emigration songs), ,,mané" and the dance music (only instrumental interpretation) have been gathered and studied.

Using about a thousand items (folklore material), the greatest part unpublished, of which over eight hundred recorded on tape, as well as scarce Tartare musical folklore published abroad, on the background of the whole Tartare folklore of Dobrogea, the study tries to communicate beside some essential conditions which must be kept into account during the collecting, also some of the general results of the analysis of the musical material gathered as regards the placing of the folklore phenomenon in the framework of the respective community and of the structural musical and literary characteristics.

The article comprises three parts:

I. The first part studies the relation of the Dobrogea Tartare folklore to the historical-social-economic background and explains the folklore fact by the conditions of existence and evolution with the time.

The two ethnical main branches ,,Nogai and Krîm", the folklore of which have especially been in the researcher's attention, have offered interesting aspects as to the resemblances and distinctions having their roots in the tribal origin and evolution, different with time.

There have been also studied the deep social changes in the life of Tartare collectivities as a consequence of the socialist transformations and the strong repercussion on the folklore, i.e. on the one part the disappearance of some retrograde features of the traditional folklore and on the other the appropriation of ,,the new" features.

II. The second part deals with some problems of methodological nature, such as:

a) the phonetical notation of the text, taking into consideration all the dialectical particularities or those evolved following the musical execution;

b) the clarification of terminology of different kind of songs, considering not only the explanation given by the researcher, but also the conception of the informant;

c) the necessity of classification according to the different kinds and in the framework of the kind of musical type;

d) the necessity of analysing the evolution of the different customs of the collective and individual execution, the present aspect of instrumentists and instruments, the connection with the folklore of other peoples, the present stage of the creation processus.

III. The last part analyses the structural morphology made evident by certain linguistic, poetic and musical particularities related to each kind or category of song separately.

The study of the Dobrogea Tartare folklore enables the reader to get acquainted with an important folklore material, which offers vast possibilities of further studies on the musical, literary, ethnographic areas and also in the interesting domain of the comparative folklore.

# URME ALE ÎNCEPUTURILOR ARTEI CERAMICE ÎN ROMÎNIA: CERAMICA LUCRATĂ DIN SULURI DE LUT

FLOREA BOBU FLORESCU
Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R., Calea Victoriei, nr. 11, București

27–I–1964

Originea artei ceramice din țara noastră constituie o problemă din cele mai interesante pentru cercetătorul culturii materiale a poporului romîn.

Împrejurări cu totul excepționale au făcut ca pînă în zilele noastre să se perpetueze tehnica confecționării din suluri de lut a ceramicii, ceea ce ne dă posibilitatea să tragem unele concluzii cu privire la istoria poporului romîn.

În anul 1955 am descoperit în comuna Deda, așezată pe malul drept al Mureșului din cursul său superior, un centru de olari. El fusese cunoscut cercetătorilor, dar numai din informații, fără să fi fost vizitat sau studiat, fapt pentru care nu se cunoșteau nici cele mai mici amănunte în legătură cu tehnica de lucru a ceramicii produse acolo. De aceea, în lucrarea de față ne propunem să determinăm tehnica de lucru folosită de olarii de la Deda și alte așezări din imediata apropiere, spre a putea încadra tipologic ceramica de suluri de lut de pe Valea Mureșului.

Materialul arheologic ne dă și el indicii despre existența ceramicii din suluri de lut pe teritoriul țării noastre, începînd din epoci foarte îndepărtate, ceea ce arată că de fapt ceramica de pe Valea Mureșului este de o veche tradiție la poporul romîn.

Tehnicile de lucru pentru confecționarea ceramicii din perioada care a premers inventarea roții de olar, sînt în număr de patru [1]. Ele au apărut concomitent, ceea ce arată că tehnica de lucru folosită de olarii din țara noastră se leagă de începuturile artei ceramice în viața omului.

---

[1] Julius Lips, *Obîrșia lucrurilor*, București, 1956, p. 194; Max Schmidt, *Völkerkunde*, Berlin, 1924, p. 147.

Rev. etn. folc. tom 9, nr. 6, p. 577–595, București, 1964

Introducerea roţii de olar, după cum arată centrul de pe Valea Mureşului, n-a însemnat neapărata părăsire a tehnicii de producere din suluri de lut a vaselor destinate uzului casnic. Aceasta se datoreşte stărilor social-economice şi spiritului tradiţional.

Pentru a sublinia de la început specificul ceramicii de pe Valea Mureşului, menţionăm că vasul se realizează cu ajutorul unui fel de disc din lut (fundul vasului), pe care se prind şi se încolăcesc sulurile de lut. Această tehnică are o încadrare tipologică precisă. Suportul pe care se lucrează, numit „masă”, este de fapt o roată compusă din două discuri prinse cu nişte fuştei. Roata, antrenată uşor cu genunchele, ajută în mod exclusiv la aducerea vasului în poziţia dorită în timpul lucrului. Denumirea uneltei indică fără îndoială că mai de mult ceramica se făcea pe o masă, în gospodărie, imobilă.

Despre ceramica de pe Valea Superioară a Mureşului în timpul din urmă am publicat un scurt articol [2].

## RĂSPÎNDIREA CERAMICII LUCRATE CU MÎNA PE VALEA MUREŞULUI

Existenţa unor centre de ceramică în care vasele de lut se fac cu mîna, din suluri de lut, după o tehnică multimilenară, ridică probleme deosebit de importante.

Menţinerea tehnicii primitive de producere a ceramicii ne dă posibilitatea pur şi simplu să pătrundem în trecutul îndepărtat şi să cunoaştem procedeul tehnic, iniţial, folosit de om. De asemenea, existenţa acestei ceramici ne poate ajuta la rezolvarea unor probleme legate de anumite fapte istorice şi sociale din viaţa unui popor : izolarea unor grupuri de populaţie, continuitatea etc.

Nu se poate concepe un studiu asupra unui fenomen de cultură, fără a ne pune problema genezei sale, a apariţiei sale într-un anumit punct şi a raporturilor pe care le-a avut în decursul vremii. Aceste postulate nu pot fi totdeauna şi pe deplin rezolvate. Dar nu este mai puţin adevărat că în decursul timpului observaţiile se vor înmulţi mereu şi, după toate probabilităţile, vor duce la lămurirea lor treptată.

Apariţia ceramicii are loc într-o perioadă timpurie din viaţa omenirii. Procedeele de confecţionare a vaselor de lut cu ajutorul mîinilor au fost mai multe. Unele din ele însă s-au eliminat şi, după toate probabilităţile, două procedee s-au impus : executarea vasului din suluri şi inele de lut. Ambele procedee au avantajul de a asigura o rezistenţă suficientă vaselor, spre deosebire de procedeul executării vasului din bulgăre de argilă frămîntată.

Procedeele tehnice amintite — mai ales primele două — pot fi observate uneori din simpla examinare a vaselor de lut. Astfel, din studiul ceramicii cucuteniene de la Valea Lupului am putut să demonstrăm în mod cert facerea vaselor mari din inele de forma unor benzi care se încastrează unele în altele.

---

[2] Florea Bobu Florescu, *Lepnaja jgutovaja keramika iz dolini Mureş*, „Sovietskaja Etnografia”, I, 1962, p. 91—94.

Cel de-al doilea procedeu tehnic, adică executarea vasului cu ajutorul sulurilor de lut, observat la un borcan mare dacic din muzeul de la Piatra Neamț și la ceramica de la Garvăn (Dinogeția) s-a menținut în țara noastră pînă în epoca contemporană.

Procedeul în executarea ceramicii cu ajutorul sulurilor de lut cunoaște cîteva faze tipice. Lucrul acesta este de o mare însemnătate pentru încercarea unui studiu comparativ.

După cercetările de pînă acum, care ne sînt cunoscute, tehnica executării ceramicii cu mîna cu ajutorul sulului de lut se întîlnește încă la indienii din America de Sud, în Peru. Fără îndoială că faptul prezintă o mare importanță. S-a adeverit că pînă în anul 1532, cînd această țară a fost cucerită de spanioli, procedeul tehnic de executare a vaselor de lut era cel cu suluri. După această dată, cuceritorii au introdus și procedee tehnice mai avansate.

Ținînd seama de identitatea procedeului tehnic de lucru cu mîna a ceramicii din Peru cu cel din țara noastră, se pune o întrebare destul de grea : tehnicile acestea identice au apărut în mod independent în Europa și America, datorită aceluiași spirit inventiv al omului sau geneza fenomenului a avut loc într-un punct din Europa, Asia, de unde apoi s-a generalizat? Problema nu poate fi lămurită decît într-un cadru mai larg al studierii raporturilor culturale dintre America și celelalte continente. În prezentarea de față vom arăta însă pînă la ce grad merge asemănarea între ceramica lucrată cu mîna de la noi și Peru[3].

## CENTRE DE OLĂRIE LUCRATE CU MÎNA PE ROATA-SUPORT ÎN ȚARA NOASTRĂ

În cadrul unor cercetări mai largi de etnografie, am reușit să identificăm pe cursul superior al Mureșului cîteva centre așezate la mai bine de 50 km. la sud de Toplița și la numai 32 km de Reghin. Numărul centrelor de ceramică de pe cursul superior al Mureșului este mic : Deda, Morăreni și Petriș. După unele informații, ceramica lucrată cu mîna s-a făcut în trecut și în comuna Bilbor, așezată în plin munte. Despre centre de ceramică în raza comunei Toplița n-am aflat nici o știre.

Dacă despre olăritul din comuna Deda avem mărturie vase conservate la muzeul din Tg. Mureș, despre cel din Morăreni și Petriș nu există nici o indicație. Pornind de la spusele unor informatori din Deda, ne-am deplasat în satul Morăreni, comuna Rușii munți, unde am primit confirmarea că în urmă cu peste 70 — 80 de ani, au existat olari care produceau ceramică de mînă. Informatorul nostru, Avram Adam, în vîrstă de 75 de ani, deținea știrea despre aceste fapte de la tatăl său. În schimb, în satul Petriș am putut afla că oalele erau făcute de o soră a olarului Vasilică Olari din comuna Deda, care se măritase în acest sat.

---

[3] Anna Kowalska, *Ceramica Indian Szipibo*, „Prezegląd arheologiczny", tom. VIII, an. 25, 1949, p. 142—148; Max Schmidt, *op. cit.*, pl. 21.

Despre olăria din comuna Deda, în afară de piesele ceramice de la muzeul din Tg. Mureş mai putem aduce o serie întreagă de mărturii: informaţii de la descendenţii direcţi ai ultimilor olari, descendenţi care au practicat ei înşişi acest olărit, alături de piese ceramice aflate încă pe teren; unelte: „masa de lucru", adică roata-suport; instalaţiile de ars: cuptoarele.

*Metoda de cercetare.* În cercetarea ceramicii lucrate cu mîna pe Valea Mureşului am procedat prin: 1) culegere de informaţii de la martori oculari la producerea ceramicii, care au luat parte chiar la executarea de vase; 2) analiza pieselor ceramice rămase; 3) analiza formei uneltelor; 4) reconstituirea procesului prin informatori, descendenţi ai olarilor sau foşti olari, alături de ei.

Prin metoda folosită, am reuşit să confruntăm informaţiile culese cu procedeul practic. Informaţiile au fost luate de la mai mulţi informatori în chip individual, fără ca aceşti informatori să fi luat contact unul cu altul. Trebuie să mărturisim că am folosit acest procedeu pentru ca informatorii să nu se influenţeze unul pe altul, ca să avem siguranţă în cît mai justa reconstituire a procesului de executare a ceramicii sau a altor probleme legate de ceramica lucrată cu mîna.

*Ultimii olari.* După informaţiile culese am întocmit, pe sate, lista foştilor olari care au lucrat ceramică cu mîna.

*Olari din Deda, cătunul Valea Căşilor*: 1) Meilă a Olarului, născut pe la 1825. 2) Gheorghe a Olarului, născut pe la 1827. 3) Vasilică Olari, fiul lui Meilă, mort în anul 1935 în vîrstă de 80 de ani. 4) Savina Olari, sora lui Vasilică, moartă în 1938, în vîrstă de 94 ani.

*Olari din Petriş*: 1) Ioana Olari, fiica lui Meilă din Deda, moartă în 1942 în vîrstă de 89 ani. Ea ar fi învăţat meseria de la tatăl său, iar Vasilică Olari de la ea. 2) Gheorghe Nechita, cumnatul Ioanei, care a învăţat meşteşugul de la ea, mort pe la 1899.

N-am putut afla numele foştilor olari din satul Morăreni.

## TEHNICA DE LUCRU A CERAMICII MODELATE CU MÎNA

În prezentarea tehnicii de lucru a ceramicii executate cu mîna vom trata în chip deosebit instalaţiile de ars, uneltele de muncă şi procesul de executare propriu-zisă a unui vas.

### A. UNELTELE DE MUNCĂ

Ţinînd seama de toate operaţiile care necesită intervenţia unor unelte pentru ceramica lucrată cu mîna, vom înfăţişa următoarele unelte: hîrleţul, masa olarului (roata-suport), leafa, spălătorul, albia pentru terci.

Studiul uneltelor de muncă are o importanță deosebit de mare, fiindcă, cel puțin în parte, caracterele ceramicii sînt determinate de ele. Din acest motiv vom încerca o amănunțită prezentare a formei lor. Hîrlețul n-are nimic deosebit în aspectul său. El se folosește — uneori și sapa — la scosul lutului de oale.

*Masa olarului sau roata-suport.* Una din uneltele cele mai importante de care se servește olarul în confecționarea ceramicii este ceea ce unii dintre informatori numeau „masă", care nu este altceva decît o roată-suport, cu o structură tipică. Această unealtă (fig. 1, 2) este formată din două discuri (a, a') de dimensiuni egale, fixate în patru fuștei (b) care se învîrt pe un fus (c) înfipt într-o buturugă „gloț" (de la germ. Klotz) (d). În locul buturugii, fusul poate fi înfipt și într-un scăunel, ca o furcă de tors, după cum mărturisea un informator. Cele două roți se învîrtesc încetișor în jurul fusului, prin acționarea ușoară asupra fușteilor cu ajutorul genunchilor.

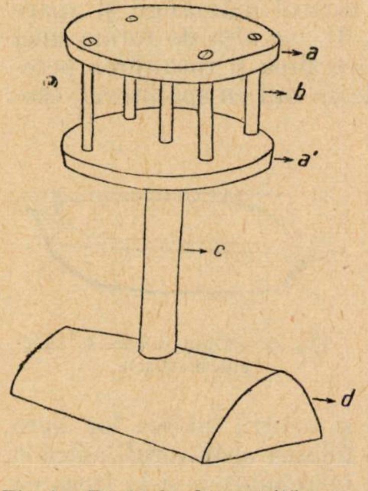


Fig. 1.—Roata de olar numită „masă". a, a') masa de sus și masa de jos ; b) fuștei ; c) fus ; d) cloț.

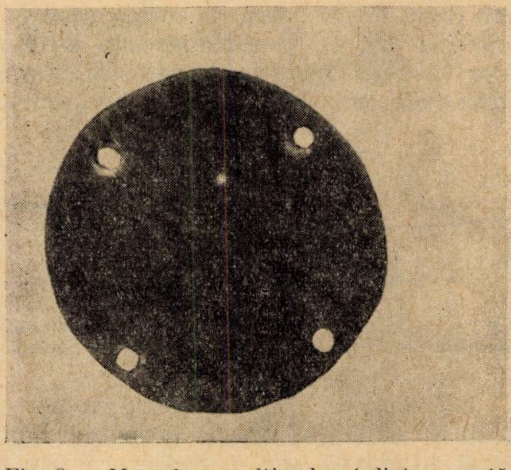


Fig. 2. — Masa de sus, ultimul rest dintr-o roată de olar.

Înfățișarea pe care o are roata îl făcea pe bună dreptate pe Nichita Demian, informatorul nostru, s-o compare cu un element de moară :„era ca cum era crîngu la moară, cu rustei".

Deosebirea între roata obișnuită de olar și masa sau roata-suport descrisă este esențială : ultima are discul de jos mult mai mare ca cel de sus, pentru ca, o dată pusă în mișcare cu ajutorul călcîiului de la piciorul drept să-și păstreze mai mult timp inerția care, de fapt, se transformă în lucru mecanic ; mîna olarului are o acțiune mecanică de modelare, în sinergie cu cea a roții. În schimb, în cazul roții-suport învîrtirea nu are nici un rol mecanic ; mișcarea sau rotirea se face numai cu scopul de a așeza vasul aflat în lucru într-o nouă poziție. În felul acesta, olarul este scutit de a se mai învîrti în jurul vasului pe care-l confecționează. Ceea ce n-a fost desigur cazul într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. În Peru, olarul și acum dă tîrcoale obiectului în timpul confecționării. Roata-suport fără îndoială este de dată oarecum recentă : ea a apărut la olarii care făceau ceramică cu mîna datorită necesității de rotire a vasului spre a-l aduce în poziția dorită în tot timpul lucrului. Roata-suport marchează deci un moment de progres în tehnica de lucru a ceramicii.

*Leafa.* Una din uneltele indispensabile pentru executarea ceramicii este o unealtă de forma unui cuțit, adeseori ușor trapezoidală, cunoscută în general sub numele de pieptene, lopățică sau cuțit. La Deda i se spune leafă, prin asemănarea cu „leafa”, folosită la tăiatul mămăligii și apare sub două forme : una de forma unui cuțit (fig. 3), iar alta de forma unei lopățele (fig. 4). Unealta aceasta se folosea la netezirea și rotunjirea pereților vasului. Operația de netezire cu mîna, cu leafa sau cu spălătorul, este cunoscută sub denumirea de „ticlăzuire”.

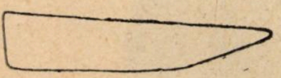


Fig. 3. — Cuțitul din lemn, folosit la netezirea vaselor.

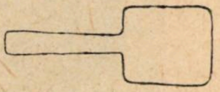


Fig. 4. — Leafa, adică lopățica de netezit vasul.

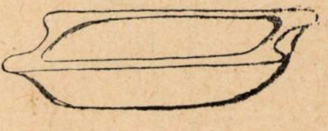


Fig. 5. — Albia în care se ticlăzuiesc vasele.

*Spălătorul.* Pentru netezirea pereților, ca și pentru udarea lor spre a nu se usca prea repede în timpul lucrului, se folosea spălătorul, adică o cîrpă de cînepă sau in. Spălătorul sau rîzele se întrebuințau și la frecarea vaselor cu un terci de tărîțe, după ce erau scoase din cuptor.

*Albia.* În producerea ceramicii cu mîna existînd un moment tehnic de cricăluire (terciuire), necunoscut la ceramica lucrată la roată, albia apare ca unealtă (fig. 5).

## B. CUPTORUL DE ARS CERAMICĂ

*Hornul* (cuptorul). Un element important în producerea ceramicii în general, este fără îndoială cuptorul (fig. 6). Vom prezenta în detaliu structura sa morfologică, de această unealtă depinzînd unele calități ale ceramicii.

În timpul cînd făceam cercetările, informatorii îmi spuneau că pentru ars ceramica se folosea un cuptor întocmai ca cel de pîine, dar ei adăugau că era ceva mai înalt. Nedumerit asupra unor atari informații, am cerut o descriere : „era ca un mușuroi”, adică exact ca și cuptoarele de pîine care au o largă răspîndire în toată zona carpatică. După aceea m-am deplasat la Olari Paraschiva, în curtea căreia mi se spusese că ar mai exista un cuptor în care arsese oale Vasilică Olari. Din nefericire, cuptorul fusese demontat cu trei ore mai înainte pentru că se surpase și nu mai putea fi folosit pentru copt pîine. Materialul rezultat din demontare a fost fotografiat (fig. 7). Ne-am dat seama însă uşor de forma pe care o avusese, după explicaţiile pe care le-am căpătat. Am putut totuşi studia în condiţii relativ bune un cuptor de oale. Hornul pe care-l folosise Savina Olari nu fusese încă demontat. Cu timpul el însă se prăbuşise. Întrucît urmaşii nu ridicaseră nimic din acel cuptor prăbuşit, am putut să-i determinăm dimensiunea vetrei, deschiderea gurii, ca şi materialul din care era construit. Observaţiile au fost suficiente pentru a nu proceda la o demontare de tip arheologic. Numai înălţimea maximă a cuptorului o deţinem din informaţia lui Puşcaş Ghirasim, în vîrstă de 78 de ani, care de altfel concordă cu toate celelalte informaţii.

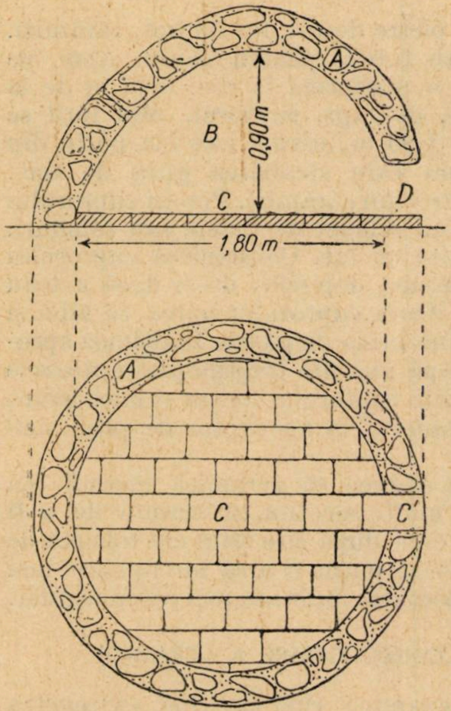


Fig. 6. — Secţiune prin cuptorul de ars vase : A) peretele făcut din bolovani de rîu şi lut ; B) interiorul cuptorului ; C) vatra executată din cărămizi ; D) gura cuptorului.

Fig. 7. — Restul ultimului cuptor folosit la Deda.

Cuptorul are o formă net semisferoidală, ca o calotă. El este identic ca înfăţişare cu tipul de cuptor semisferoidal sau calotiform, folosit pentru pîine, cu largă răspîndire în ţară. El poate fi uşor alungit pe linia gurii de foc.

Cuptorul prezintă următoarele elemente : vatra, pereții semisferoidali care prezintă o deschizătură reprezentînd gura de foc. Unele dintre cuptoare mai avea și o răsuflătoare care ușurează arderea focului prin asigurarea unui curent interior. Cuptorul folosit de Savina și Ioana Olari, nu prezenta o asemenea răsuflătoare. Cuptorul era adăpostit într-un fel de șopron construit anume. Gura cuptorului se astupa cu un „bleu" (tablă) (care derivă din germ. Blech).

Materialele necesare la construire : pietre de rîu, lut de lipt, cărămizi. Într-un loc potrivit se puneau întîi furcile pentru șopru. Apoi, pe suporți de lemn sau piatră, se amenaja o platformă la cca. 0,40 m de la pămînt. Pe această platformă se zidea, de fapt, cuptorul. Mai întîi se desena un cerc, cu un diametru de cca. 1,80 m, căruia i se lua puțin din margini (într-o parte și alta a unei linii care străbătea gura de foc).

Construirea începea prin zidirea vetrei din cărămizi. Pereții cuptorului se construiau apoi, fie recurgîndu-se la un schelet de nuiele sau scînduri, fie direct cu pietre de rîu care erau lipite cu lut. Construirea cuptorului fiind lăsată pe seama meșterilor de cuptoare, depindea de ei dacă zideau liber sau recurgeau la un schelet-suport. Gura cuptorului putea să aibă și un semicerc de fier, care susținea mai bine masa de pietre. Înălțimea aproximativă a cuptorului era de 0,90 m. După una din informații, cuptoarele care nu prezentau răsuflătoare spre spatele cuptorului aveau o mică gaură deasupra gurii de foc, așa cum am observat la un cuptor de pîine mai nou, din Deda.

După structura cuptorului putem deduce că ceramica lucrată cu mîna este de veche tradiție. Ba și mai mult, socotim că înainte de a fi ajuns la o astfel de formă de cuptor — care după cîte știm era folosită de triburile trace — ceramica lucrată cu mîna a putut fi arsă în cuptoare mai puțin evoluate, de forma unor gropi cu aspect mai mult sau mai puțin regulat.

## C. PROCEDEELE DE PRELUCRARE ȘI CONFECȚIONARE A CERAMICII

În cadrul acestui subcapitol vom examina rînd pe rînd extragerea și pregătirea lutului, fazele propriu-zise de confecționare a vasului, ornamentarea, arderea și, în sfîrșit, terciuirea sau cricăluirea.

### SCOATEREA ȘI PRELUCRAREA LUTULUI

Lutul numit „agiag" sau „ageac" (de la ung. agyag), se scotea la Deda de pe o culme așezată lîngă Valea Cășilor, culme care făcea parte din proprietatea familiei Olăreștilor. Dîlma sau culmea din care se scotea lutul, se cheamă și astăzi „cietățâ" sau „cetățea". La Petriș, lutul se aducea de pe „Vîrful Mălăieștilor", așezat în apropierea bisericii. Argila de pe cetățea se află la o profunzime de 10 — 15 cm. Din acest motiv, lutul se scotea cu multă ușurință. De la dîlmă la casele foștilor olari fiind o distanță între 20 — 70 m., lutul se aducea acasă, cum făcea de pildă Savina Olari, cu desaga ; de asemenea, și olărița Ioana din Petriș îl căra cu desagii.

Odată adus, lutul se stropea cu apă pentru a se muia ușor, apoi urma călcatul, cînd avea loc și amestecarea lui cu nisip. După granulația pastei vaselor, cantitatea de nisip care se punea — el era mai întîi cernut — pare destul de mare. Călcarea lutului se făcea pe un lepedeu, faţă de masă sau ţelt (de la germ. Zelt), cort, cu sens de foaie de cort. Pe foaie de cort obişnuia să calce Vasilică Olari. Agiagul era călcat cu grijă ca să nu „meargă cu păr". Operaţia de călcare se repeta de mai multe ori, pînă se făcea ca aluatul. Apoi se ridica lepedeul dintr-o parte îngrămădindu-se lutul la un loc. Trebuie să remarcăm faptul că lutul nu era curăţat de impurităţi printr-o operaţie specială. Lucrul acesta ni l-au mărturisit toţi informatorii, care pretindeau că nu era nevoie să fie curăţat, fiind cu totul lipsit de corpuri străine. Aceasta, desigur, poate fi în parte adevărat. Este greu de conceput că lutul nu poate avea uneori impurităţi. Cauza este alta : tehnica confecţionării vasului, care reclamă o anumită fază în prelucrarea lutului, după cum vom vedea.

Prelucrarea lutului, pînă la începerea propriu-zisă a confecţionării vaselor, deşi simplă, nu se deosebeşte de tehnica de pregătire a lutului pentru ceramica lucrată la roată.

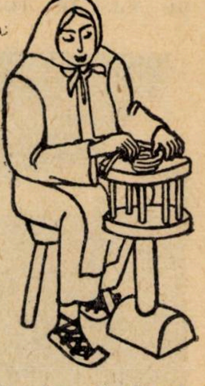


Fig. 8. — Poziţia la roată a unei femei care acţionează „masa" apăsînd cu genunchiul asupra fuşteiilor.

### FAZELE DE CONFECŢIONARE A VASULUI

Pentru a înţelege în chip just diferitele faze de confecţionare a unui vas, fiica olarului Vasilică Olari, anume Ciontea Maria de 68 ani, a executat un vas în cîteva faze. Reproducem fotografiile executate cu acel prilej. Numărul fazelor este de şapte. Un alt vas a mai făcut şi Gheorghe Olari, nepotul lui Vasilică Olari.

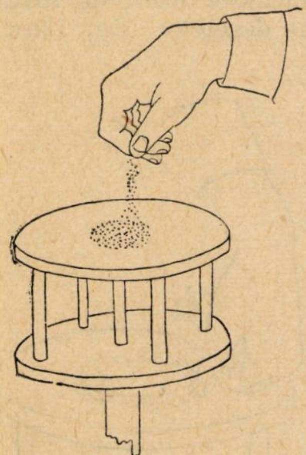


Fig. 9. — Faza I de începere a confecţionării unui vas, constînd în presărarea de nisip pe discul superior al mesei, spre a nu se lipi lutul de acest disc.

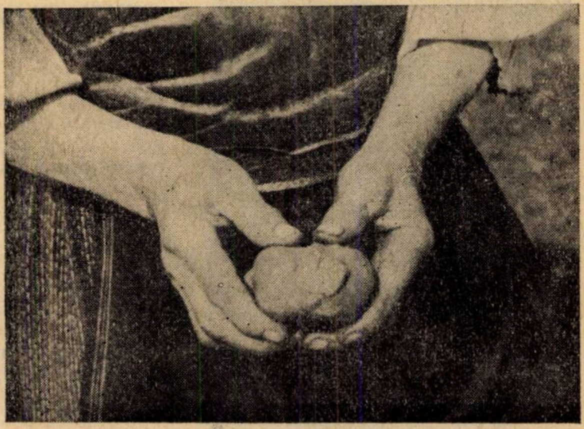


Fig. 10. — Un bulgăre frămîntat de lut.

*Faza I.* Înaintea începerii oricărei operații, olarul presăra nisip în centrul roții superioare (fig. 9). Scopul era ca să nu se lipească fundul de vas pe roată.

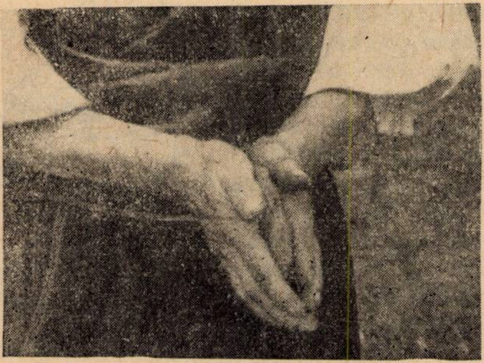


Fig. 11 a. — Faza a II-a : baterea în palme a lutului pentru formarea fundului de vas.

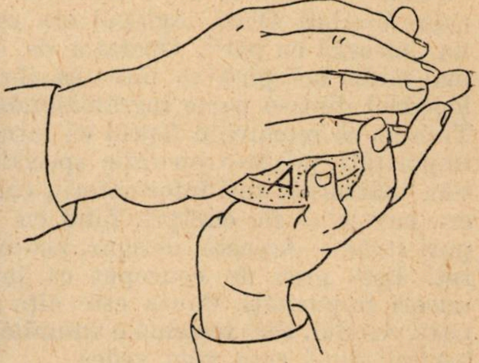
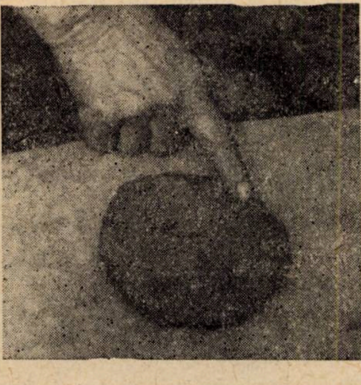


Fig. 11 b. — Schiță reprezentînd faza formării fundului prin baterea lutului în palme.

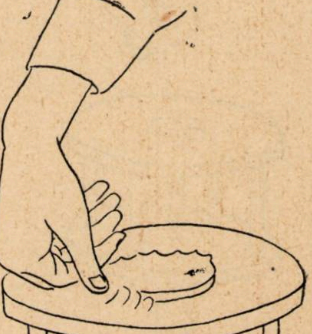
*Faza a II-a.* Această fază constă în executarea fundului de vas dintr-un šuci (šiuc) de lut. Fundul se făcea prin baterea lutului (fig. 10), și 11b) între palme, pînă ce i se imprima o formă plată și rotundă.

*Faza a III-a.* În această fază, marginile fundului de lut sînt lipite totuși de roata-suport, cu ajutorul degetelor (fig. 12a-c).



←

Fig. 12 a. — Faza a III-a, care constă în apăsarea cu degetul pe marginea fundului de vas.



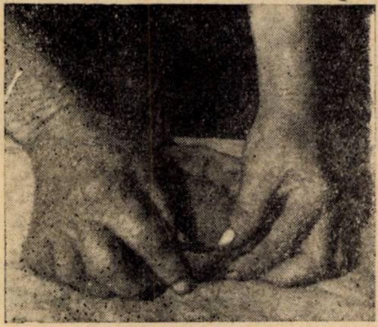
→

b. — Faza a III-a : schiță cu fundul de vas apăsat pe margine cu degetul.

←

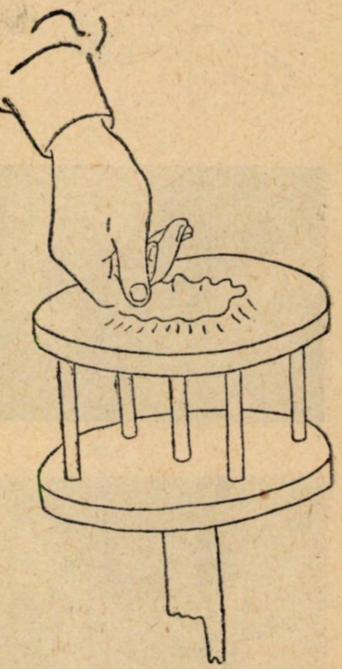
c. Faza a III-a : modul cum arată fundul de vas după ce a fost apăsat cu degetul de jur împrejur.

*Faza a IV-a.* Faza aceasta este deosebit de importantă pentru că se începe de fapt modelarea vasului, prin ridicarea în sus a marginilor fundului, (fig. 13a,b) realizîndu-se un început de perete (fig. 13c).



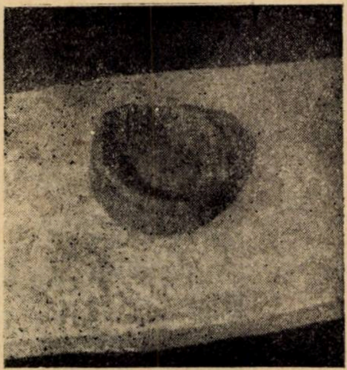
←

Fig. 13 a. — Faza a IV-a : ridicarea marginei apăsate a fundului de vas în sus.



→

Fig. 13 b. — Faza a IV-a : schiță cu indicarea modului în care se ridică marginile fundului de vas, realizîndu-se un început de perete.



←

Fig. 13 c. — Faza a IV-a : marginile ridicate ale fundului de vas, formînd un început de perete.

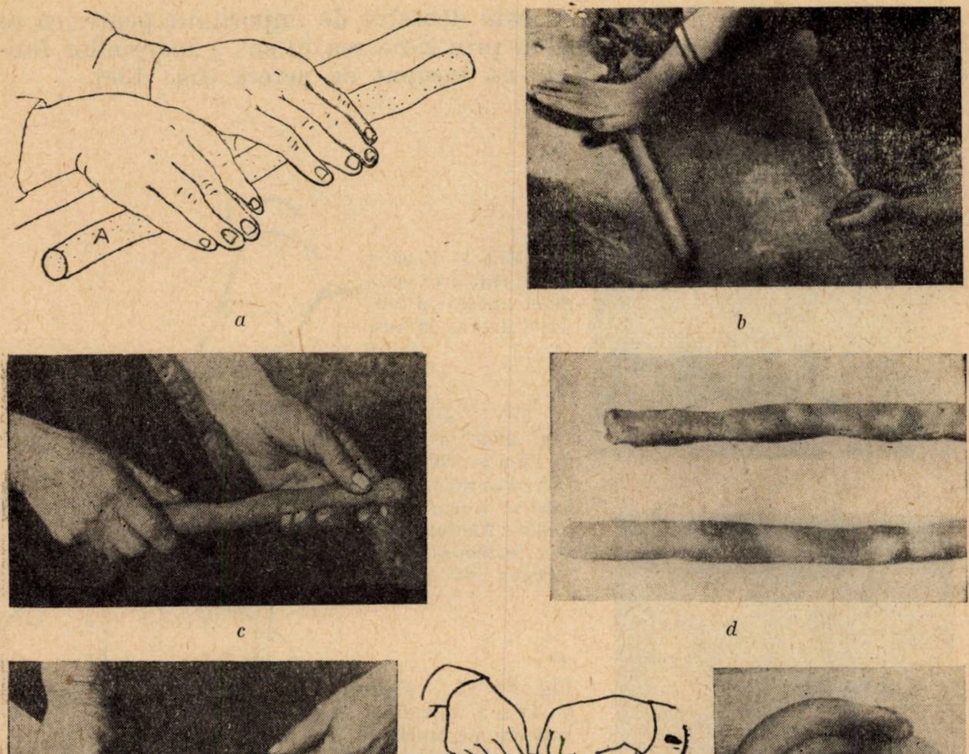
Toate fazele de pînă aici, afară de faza I, se observă și la tehnica ceramicii lucrată cu mîna, din Peru.

*Faza a V-a.* Această fază are două momente :

a) Primul moment constă în executarea unor formațiuni de ageag de grosimea unui deget și lungi de cca. 0,40 m.

În ce constă aceasta? După ce lutul era călcat, el nu era direct folosit la confecționarea vasului, ci printr-o tehnică de rulare cu mîinile pe masă (fig. 14 a) se modelau niște suluri, numite „ciuci” — sing. ciuc (de la ciuc-ciucure?) ; am înregistrat și forma la singular „šuc”. Acestor formațiuni li se mai zice și „sucituri”. Suciturile de lut constituie elementul caracteristic pentru confecționarea ceramicii cu mîna.

Este de menționat totodată că prin această operație tehnică, de fapt, se ia contact cu masa întreagă a lutului, putînd fi — cu această ocazie — ușor curățat de eventualele corpuri străine, care n-au fost căutate la prelucrarea lutului.



a b c d e f g h i

Fig. 14 (a – i)

b) Al doilea moment este reprezentat de lipirea suciturilor de lut de marginile ridicate ale fundului și începerea fixării lor în spirală (fig. 14 c,f). Sucitura era destul de „vîrtoasă”, mai groasă decît „colăceii ”.

Faza a cincea, concordă în ambele momente cu faza de prelucrare a ceramicii din Peru (fig. 14b, 14i).

Lipirea în spirală se face cu mîna și pentru ca olarul să nu se învîrtească în jurul vasului, el apasă ușor cu genunchiul asupra fușteilor care țin cele două roate, realizînd o mișcare înceată pe măsura înaintării cu lipirea (fig. 14h). Roata se învîrtea spre dreapta ori cu genunchiul ori cu mîna, și sucitura se lipea dinspre dreapta spre stînga, afirmă Maria Ciontea, fiica lui Vasilică Olari. Este deci cît se poate de clar că acest tip de roată nu poate fi încadrat între roțile „cu mișcare înceată”, roata avînd doar rolul de suport și vector, neproducînd lucru mecanic.

*Faza a VI-a.* — Este o fază de finisare (fig. 15 — 16). Atît lipirea de marginile ridicate ale fundului, cît și a suciturii în mersul său spiralat lasă imperfecțiuni și asperități pe pereții interni și externi ai vasului. Olarul este nevoit deci să curețe și să netezească vasul, folosind în acest scop leafa, ca și spălătorul. El „ticlăzuia” mai întîi „sucii”, iar apoi vasul muiat în apă. După cum spun unii informatori, cu leafa se lua uneori mult din peretele vasului spre a-i da nu numai aspectul dorit, dar și o formă frumoasă.

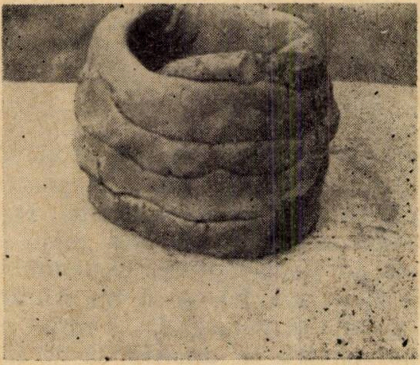


Fig. 15. — Sul de lut încolăcit și cu un început de netezire.

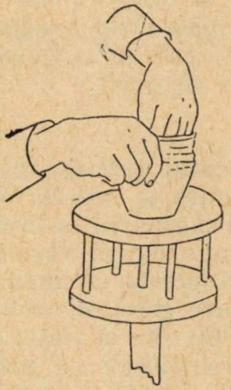


Fig. 16. — Modul în care este netezit sulul de lut cu mîna.

---

Fig. 14 a. — Faza a V-a, momentul 1 : Facerea sulului de lut, care va ajuta la realizarea pereților ; b. — Un proces de formare a sulului de lut similar cu cel romînesc utilizat în Peru ; c. — Sul de lut după confecționare ; d — Faza a V-a : suluri așezate pe masă ; e. — Faza a V-a ; momentul 2 : începutul fixării sulului de lut care va forma peretele vasului, prin încolăcire ; f. — Faza a V-a momentul 2 : schiță cu lipirea sulului de lut care va forma peretele vasului ; g. — Faza a V-a : sulul de lut încolăcit ; h. — Faza a V-a : Schiță în care se arată modul de încolăcire a sulului de lut ; i. — Sulul de lut încolăcit, procesul de confecționare la ceramica din Peru.

*Faza a VII.* — Este faza ultimă, care constă în lipirea torţilor, de aspect rotunjor, la oale şi căni.

Examinînd în ansamblu fazele de confecţionare a unui vas modelat cu mîna pe roata-suport, constatăm că între ele şi fazele de lucru ale ceramicii lucrată la roata de picior a vaselor de lut, în afară de ultima, nu există nici un fel de concordanţă. Este vorba fără îndoială de două tehnici de lucru care s-au dezvoltat independent una de alta.

În ceea ce priveşte similititudinea cu procedeele de confecţionare din Peru (fig. 14b, 14a, 17 — 19), constatăm că paralelismul între fazele de confecţionare, cu excepţia fazei I — care nu este legată direct de modelarea propriu-zisă a lutului — este absolut identică. Aceasta, fără îndoială, ar putea pleda mai mult în folosul ipotezei împrumuturilor de elemente de cultură între continente, între care ar putea fi şi ceramica lucrată cu mîna, cu tehnica aceasta specifică.

## ORNAMENTAREA

Ornamentarea vaselor lucrate cu mîna se făcea pe crud. Procedeul folosit era următorul : se lua o ţandără sau un ,,gătej'', şi se apăsa asupra vasului, în timp ce roata era rotită cu genuuchiul. Pe suprafaţa vasului se imprimau nişte şiraguri mai mult sau mai puţin regulate, numite de localnici ,,ruvaşe''. Nu poate fi vorba însă de o ornamentaţie cu efect decorativ deosebit.

## USCATUL VASELOR

Uscatul vaselor, în general, stă în strînsă legătură cu sistemul de ornamentare şi ardere. Vasele trebuie uscate suficient pentru ca apa, prin transformarea sa în vapori, la căldură, să nu le spargă. Dar niciodată dependenţa uscării vasului de arderea sa nu este mai mare ca în cazul ceramicii lucrată cu mîna. Aceasta din două motive : în primul rînd pereţii fiind foarte groşi, ei trebuie uscaţi în aşa fel ca să nu rămînă uzi spre interior. Cu alte cuvinte, olarul trebuie să recurgă la anumite mijloace ca : acoperirea vaselor cu rîze (cîrpe) pentru ca uscarea să se facă încet şi uniform pe toată secţiunea peretelui. În caz că acesta nu se realizează, vasul este sortit spargerii în timpul arsului în cuptor. De asemenea, trebuie observat că vasele se aşează în cuptor încins, în care deja ard lemnele, pe jar, lucru care reclamă ca vasele să fie perfect uscate. Şi aşa s-a şi procedat. La loc umbros, în odaia de dormit unde era şi masa de lucru, sau în pod, vasele erau uscate timp de două săptămîni.

## ARDEREA VASELOR

În legătură cu arderea vaselor, trebuie să amintim un fapt cu totul deosebit : cuptorul se încinge, înainte ca vasele să fie aşezate în el, după cum am amintit. Cum se explică aceasta? După toate probabilităţile, olarul poate să aprindă cu greu lemnele în cuptorul semisferoidal alungit şi fără ventilaţie, dacă oalele sînt în prealabil aranjate. Dacă însă cuptorul este încins, şi are jar, care ar putea să aprindă lemnele introduse o dată cu aşezarea lemnelor, el are asigurată o ardere a vaselor pe durată normală.

Dar pentru a avea o ceramică care să reziste la jarul din cuptor, s-a mers la uscatul excesiv și s-a profitat fără îndoială și de grosimea mare a pereților pe care îi avea ceramica lucrată cu mîna.

Desigur că porii mari ai ceramicii, datorită introducerii de mult nisip, favorizează dilatările bruște, fără ca pereții ei să se crape.

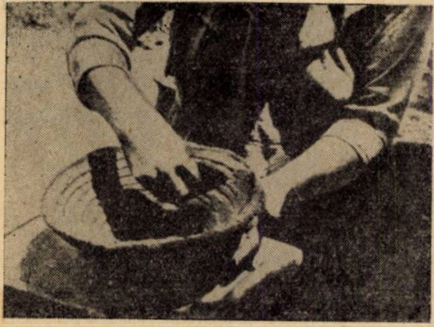


Fig. 17.

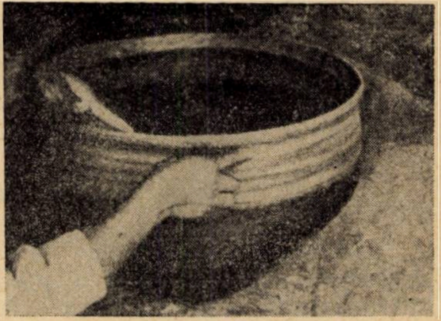


Fig. 18.

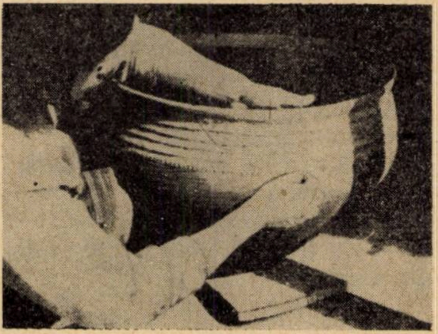


Fig. 19.

Fig. 17 — 19. — Procese de netezire a ceramicii din suluri de lut în Peru.

După relatările informatorilor, încălzirea cuptorului înainte de introducerea vaselor se făcea cu vreascuri „mai mult ca pentru pîine". După unii informatori, cuptorul se lăsa apoi să se răcească puțin.

Arderea propriu-zisă a vaselor merită însă o atenție deosebită. Lemnele de ars se așezau o dată cu oalele și anume : pe vatra cu cărbunii rămași de la încălzire se puneau, sub forma unui pătrat, patru bîrne, iar pe ele se așeza un strat de lemne de fag crăpate și uscate ; pe acest strat se așeza un rînd de oale, pe care iar se mai punea cîte un lemn ș.a.m.d. După unele informații, în timpul arderii se mai băga chiar în vase și cîte un tăciune, cu ajutorul unui băț. Oalele erau introduse în cuptor cu ajutorul unui băț, fapt pentru care toate erau așezate cu gura spre deschizătura cuptorului.

Din cauza acestui fel de ardere, ca și datorită tipului cuptorului, oxidarea oxizilor de fier în lutul de oale nu putea fi uniformă. Deși vasele de pămînt înainte de scoaterea lor din cuptor păreau roșii ca „jarul", între ele existau diferențieri de oxidare și, ca o consecință a acestei arderi neuniforme, vasele după răcire aveau aspecte variate : cărămizii, cărămizii-negricioase, negru-gri. Aspectul ceramicii era, desigur, așa cum reiese din relatarea informatorului Demian Nechita, „cele arse bine roșietice, iar celelalte negrii".

Trebuie să menționăm că singurul punct asupra căruia informatorii noștri nu erau în deplin acord era cel privitor la culoarea vaselor după ardere. Unii dintre ei susțineau că după ardere și cricăluire vasele rămîneau negre, alții cărămizii, sau, în sfîrșit, o parte afirmau că vasele aveau culori diferite. Contrazicerile se datorau tocmai fixării mai bine în memorie a uneia sau alteia din culorile variate ale ceramicii, datorită neuniformității de oxidare de care am amintit. Prin uz, ceramica căpăta net culoarea neagră. Cuptorul în timpul arsului era astupat cu un bleu (tablă). Numai cînd se mai puneau lemne se mai deschidea. Desigur că aceasta explică, în parte, culoarea negricioasă a vaselor.

Datorită arderii destul de defectuoase, o parte din vase, mai ales cele de la gura cuptorului, rămîneau nearse. Aceste oale erau introduse din nou în cuptor și arse a doua oară.

## CRICĂLUIREA

O operație tehnică necunoscută în procesul de executare a ceramicii, în general, este ,,cricăluirea'', adică frecarea cu terci. În ce constă cricăluirea? După ce cuptorul cu oale se răcește ușor, se umplea o covată cu apă caldă în care se puneau tărîțe de grîu. În acest terci se introducea, rînd pe rînd, fiecare vas scos din cuptor, pe un băț. O informatoare descria scurt și sugestiv acest proces : ,,Oala, cînd o scotea din cuptor era roșie cum e jarul și o țipa în covata cu tărîța de grîu și o învîrtea acolo. Să fi văzut cum fierbea apa din covată ! O învîrtea o țîră și o lua și punea alta''. După relatările informatorilor, vasele, chiar dacă erau înroșite, nu crăpau cînd erau băgate în terci.

Care este rostul cricăluirii? Scopul acestei terciuiri era ca în porii încă deschiși ai vasului să se introducă tărîțe, adică o pastă făinoasă, care ar împiedica după uscare ca apa să iasă prin pori.

Cu timpul, prin simpla folosire, porii vaselor se astupau și cu materii din fiertură.

## FORMELE DE VASE LUCRATE CU MÎNA

(fig. 20, 21, 22))

După informațiile culese, ca și după piesele descoperite prin casele foștilor olari sau ale rudelor lor, am stabilit următoarea listă de vase produse :

1. Oale mici cu o toartă (ulcele)
2. Oale cu o toartă
3. Oale mari cu două torți
4. Oală-ceaun cu două torți
5. Lespezi pentru făcut plăcintă
6. Tigăi cu trei picioare.

## CALITATEA CERAMICII

Toate produsele enumerate sînt executate într-un mod cu totul rudimentar, chiar dacă uneori forma vaselor are o linie plăcută ochiului. Pereții vaselor sînt inegali ca grosime la diferitele înălțimi ale vasului, probabil datorită „suciturilor” de grosimi diferite pe care le folosea olarul cu nu prea multă alegere. Unele vase mici ajungeau la o greutate de de 2,1/2 kg.

Cercetări comparative viitoare vor putea să integreze poate stilul ceramic de care ne ocupăm, fie în timp, fie în spațiu. După părerea noastră, unele vase căniforme și cupiforme amintesc pe cele dacice.

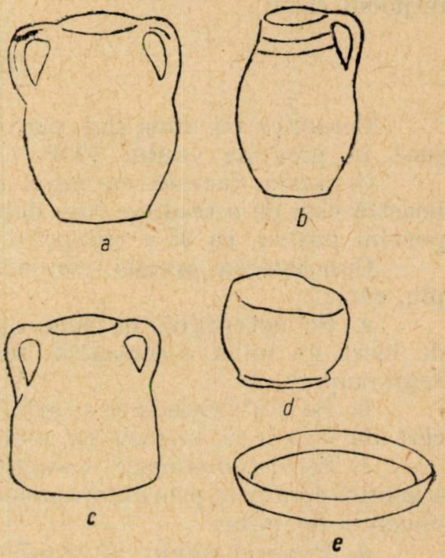


Fig. 20. — Diferite vase lucrate din suluri de lut (schiță).

## DESFACEREA CERAMICII

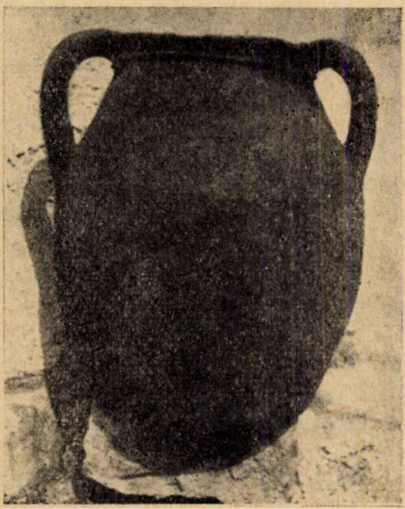


Fig. 21

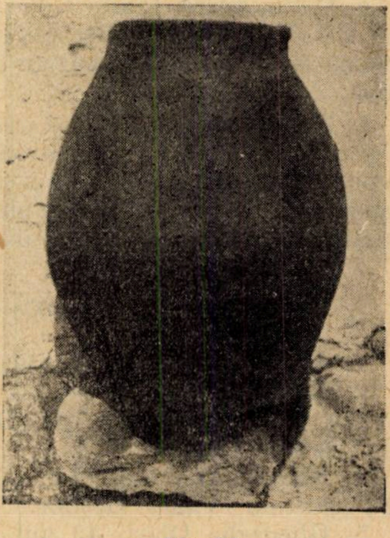


Fig. 22

Fig. 21—22. Vase lucrate din suluri de lut.

Se pare că producția de ceramică lucrată cu mîna nu era atît de mare. După relatările mai multor informatori, se produceau și foarte multe „lespezi” pentru plăcinte, adică tigăi de lut. Se spune că olărița Savina Olari mergea cu ele în desagi prin sate, ca să le vîndă pe bucate. Aria de vînzare a vaselor se limita la Valea Mureșului, pînă la Lunca Bradului, iar spre Reghin, în jos, la alte cîteva sate. În general însă, „boresele” veneau acasă la olar să cumpere vase, mai ales din satele : Dumbrava, Rîpa, Bîstra. Oalele erau foarte căutate, căci din cauza pereților groși, oala dacă „se înfierbînta, fierbea singură în mijlocul căsii".

## CONCLUZII

Ceramica cu mîna din suluri de lut s-a păstrat pe Valea Mureșului pînă în preajma anului 1940.

Ceramica lucrată cu mîna pînă în epoca contemporană din țara noastră este de o tradiție care depășește cu mult epoca de formare a poporului nostru, ca și a triburilor care au intrat în compunerea sa.

Cunoașterea acestei ceramici prezintă un interes științific multiplu, căci :

a. Se determină în mod sigur o tehnică din cele mai importante de lucru cu mîna a ceramicii, tehnica confecționării din suluri de lut pe roată-suport.

b. Se stabilește încă o arie din Europa, în care s-a păstrat un tip cert de ceramică lucrată cu mîna, pînă în epoca contemporană.

c. Se demonstrează caracterul de confecționare oarecum casnică a acestei ceramici, prin executarea ei de către femei și arderea ei în cuptorul obișnuit de pîine.

d. Poporul romîn păstrează nu numai elemente de cultură materială specifice de la popoarele care l-au precedat (elemente de costum ca iia femeiască, opinca etc.), dar și tehnici de lucru.

e. Cunoașterea tehnicii de lucru a ușurat stabilirea paralelismului care exista față de tehnica similară din Peru, ridicîndu-se prin aceasta problema similititudinilor culturale între America și celelalte continente : Europa, Asia.

f. Poporul romîn preia și păstrează de la daci, alături de atîtea piese de port, și un element de cultură materială care presupune faze tehnice specifice, de o vechime care depășește perioada indo-europeană de formare a popoarelor, asigurînd continuitatea acestei forme de cultulă materială preluată de la triburile geto-dacice.

## LISTA INFORMATORILOR

1. Avram Adam, 75 ani, satul Mărăreni.
2. Nastasia Burcoș Petrea, 72 ani, satul Mărăreni.
3. Ciontea Maria, 68 ani, Deda — cătunul Valea Cășilor, fiica olarului Vasilicăi Olari.
4. Nechita Demian, 72 ani, satul Petriș, fiul olăriței Ioana din satul Deda, cătunul Valea Cășilor.
5. Gheorghe Olari, 45 ani, Deda, nepotul olarului Vasilică Olari.
6. Paraschiva Olari, 69 ani, Deda, nora lui Vasilică Olari.
7. Pușcaș Ghirasîm Rîcheș, 69 ani.
8. Maria Pușcaș Ghirasîm Rîcheș, 69 ani, nora olăriței Savina Olari.
9. Sicoan Iosif, 48 ani, Deda.

## TRACES OF THE BEGINNINGS OF CERAMICS IN RUMANIA: POTTERY MANUFACTURED BY LOAM ROLL TECHNIQUE

The manufacture of ceramics by loam rolls had been preserved in the Mureş Valley roughly up to 1940. The author discovered it in 1955.

In Rumania, hand-made pottery belongs to a tradition which goes beyond the period of formation of the Rumanian people, and of the peoples which have entered its composition.

The study of this art presents a multilateral scientific interest:

a. This technique of hand-made ceramics may be determined with precision: it is the technique of entwisted loam rolls which go around a loam „disque" made of a wheel moved by the knee.

b. An other area of Europe where a certain type of ceramic produced manually, preserved up to the contemporary epoch, has been established;

c. This pottery has a rather household character, being made by women, who burned it in the same oven where they used to bake bread;

d. The Dacian population have transmitted to the Rumanian people not only elements of specific material culture (elements of the national costume, for instance the feminine peasant shirt, the „opinca", etc.) but also work techniques, like that of ceramics made by help of loam rolls;

e. The study of this pottery technique revealad a parallelism with the similar one in Peru, a fact which raises the problem of cultural correspondences between America and the other continents.

f. The Rumanian people have inherited from the Dacians, and conserved untill today an element of material culture which supposes specific technical stages, belonging to an age much older than period of formation of the Indo-European peoples.

g. The conservation of these work techniques on the river Mureş in the Transylvanian Carpathians, a place secluded from outside influence, is a proof of the continuity of the Rumanian people on the territory of Dacia.

# CONTRIBUȚII LA STUDIUL INSTALAȚIILOR TEHNICE ȚĂRĂNEȘTI DIN MUNȚII APUSENI

## (Mori, prese de ulei și știeze)

VALERIU BUTURĂ

Muzeul etnografic al Transilvaniei, str. 30 Decembrie, nr. 21, Cluj

6–III–1964

Instalațiile tehnice țărănești folosite pentru prelucrarea diferitelor produse, cereale, semințe oleaginoase, textile, lemn etc., au evoluat din unelte casnice, de mînă. Sporirea capacității de prelucrare a acestora a devenit o necesitate o dată cu dezvoltarea societății. Apariția mecanismelor simple de acționare, a tipurilor inițiale de instalații, se datorește, în primul rînd, străduințelor producătorilor de bunuri de a-și ușura munca. Aceasta a constituit o preocupare generală, de aceea instalațiile pentru prelucrarea diferitelor bunuri de larg consum s-au răspîndit uimitor de repede în spațiu, ținînd seama de căile și mijloacele de transport ce le-au stat la îndemînă oamenilor pînă în timpuri apropiate. Un exemplu extrem de concludent în această privință ne oferă moara cu *ciutură*, tipul inițial al morilor acționate prin forță hidraulică, care a fost răspîndită din vestul Europei, pînă în răsăritul Asiei [1]. Moara este de fapt o rîșniță mai mare, învîrtită de un fus vertical, în al cărui capăt superior este fixată piatra alergătoare, iar în partea inferioară este ciutura, roata orizontală, formată dintr-un butuc, în care sînt introduse cozile unor linguri mari de lemn, ușor înclinate în direcția de izbire a șuvoiului de apă. Descoperirea morilor cu roată verticală, cu mecanism mai complicat de angrenare în turații a pietrei alergătoare, a dus la dispariția tipului mai vechi în regiunile agricole mai bogate într-o primă etapă, apoi și în cele mai sărace, păstrîndu-se în arii insulare, îndepărtate unele de altele, cum sînt: aria Carpato-

---

[1] Marius Bizerea, *Morile țărănești cu turbină în Romînia*, sep. ex. Lucrările Institutului de geografie din Cluj, vol. VIII, Cluj, 1948, p. 2; Valeriu Butură, *Die siebenbürgischen Turbinenmühlen*, „Ethnographica", I, Brno, 1959, p. 25–26.

Balcanică, Scandinavă, Caucaziană, Central-Asiatică etc. În unele părți, cum este cazul și la noi în Banat, s-a păstrat chiar forma inițială de proprietate a acestora, ca bunuri în folosință colectivă. Micile mori, construite prin întovărășiri pe neamuri sau vecinătăți, a căror folosință a fost transmisă urmașilor, au ajuns în folosința unui număr tot mai mare de proprietari, care își măcinau pe rînd cerealele necesare consumului casnic. Aceasta a fost forma inițială de proprietate și a altor tipuri vechi de instalații de prelucrare a produselor, care numai în timp au devenit mijloace de exploatare.

Originea și răspîndirea unora se încadrează într-un vast proces de răspîndire a bunurilor culturale în lumea europeană, dinspre vechile civilizații mediteraneene. Între acestea se situează și mecanismul simplu de acționare a primelor mori de apă, *ciutura*, al cărei nume a fost preluat în graiul neamului nostru din vechea greacă, fiind atribuit nu numai butucului cu linguri care o acționează, ci și altor vase de lemn pentru apă [2]. Altele se încadrează ca descoperiri ulterioare ale oamenilor muncii din diferite regiuni unde prelucrarea variatelor produse a constituit o preocupare mai intensă. În timp, și acestea au înregistrat o difuzare mai largă sau mai restrînsă.

În evoluția unora dintre unelte spre tipurile inițiale de instalații, o etapă importantă a constituit-o descoperirea roții verticale. Aceasta, spre deosebire de cea orizontală, a oferit largi posibilități de utilizare a forței hidraulice pentru prelucrarea diferitelor produse. Ea a început să acționeze prin angrenaje mai simple decît ale morilor, maiele sau ciocanele pivelor pentru finisarea pănurii, pislugii pivelor de ulei, săgețile șteampurilor pentru zdrobitul minereurilor, ciocanele grele ale fierăriilor etc. În feudalism, cînd în construcția diferitelor instalații s-au înregistrat progrese simțitoare și au avut o largă răspîndire, au fost preluate de clasele exploatatoare acolo unde rentabilitatea lor a fost mai mare, iar acolo unde a fost mai mică au fost lăsate în folosința proprietarilor, au fost cedate drepturile de a le construi altora, pretinzîndu-se pentru ele dijme. Alături de instalațiile tot mai evoluate din orașe, tîrguri și sate specializate, s-au menținut și tipurile tradiționale mai simple, care au satisfăcut cerințele locale ale maselor țărănești. Acestea s-au păstrat și în capitalism în zonele mai înapoiate din punct de vedere economic, oferind date de larg interes asupra mijloacelor tehnice de prelucrare a diferitelor produse. Cele din Munții Apuseni se impun prin varietatea tipurilor funcționale și cronologice.

Varietatea tipurilor funcționale se datorește nu numai resurselor economice diferite, pe care le-au oferit oamenilor, ci și permanenței acestora pe meleagurile lor, în depresiunile tectonice periferice, în bazinele erozionale din lungul văilor și în apropierea nesecatelor zăcăminte miniere. Aici, — unde formele tabulare interfluviale, podurile de terase și pantele domoale au oferit terenuri favorabile cultivării unor specii și varietăți de cereale mai puțin pretențioase la condițiile de sol ca cele de acum ; unde flora fîneţelor şi păşunilor era mai bogată decît în cîmpii, unde cu mijloace rudimentare se putea obţine, chiar numai prin spălarea prundişurilor din lungul văilor, unul din cele mai căutate metale, aurul, — sînt vetre străvechi de aşezări umane, ocrotite în cursul mileniilor de zidurile periferice de munţi, în care cu greu şi-au adîncit albiile Crişurile, Ampoiul, Arieşul etc., săpînd porţile înguste de acces în întinsa cetate de piatră a Munţilor Apuseni. În aceste condiţii s-au plămădit aici vetrele de aşezări preromîne şi apoi romîne, au apărut şi s-au menţinut pînă destul de tîrziu cnezatele şi voievodatele populaţiei autohtone. Din compartimentele muntoase cu forme domoale, mai largi ori mai strîmte, cu sate adunate sau răsfirate, a roit populaţia în susul văilor tot mai înguste şi pe versanţii lor, întemeind aşezări cu o textură tot mai laxă, ajungîndu-se astfel la tipul risipit de sate, care nu numai aici, ci şi în alte zone carpatice, reprezintă stadii mai recente de populare a înălţimilor, nu forme specifice de aşezare aşa cum greşit le-au considerat unii.

---

[2] I. A. Candrea și G. Adamescu, *Dicționarul enciclopedic ilustrat*, București, 1931, p. 281.

Varietatea tipurilor cronologice se datoreşte menţinerii în folosinţă casnică a uneltelor tradiţionale, a unor forme de trecere de la acestea spre instalaţiile cu o construcţie tot mai complicată şi o mai mare capacitate de prelucrare a diferitelor produse. Uneltele tradiţionale s-au păstrat izolat, pînă în timpuri apropiate, acolo unde s-au menţinut în folosinţă periodică, pentru prelucrarea casnică a unor cantităţi restrînse de produse, cum este de exemplu cazul rîşniţelor pentru păsat şi a pivelor de mînă pentru zdrobirea seminţelor oleaginoase. În aceleaşi condiţii s-au menţinut în unele sate şi tipuri de instalaţii cu o construcţie mai simplă, deşi acţionarea lor impunea eforturi fizice mai mari. Cu toate că au constituit o necesitate de prim ordin, pentru satisfacerea cerinţelor alimentare, vestimentare etc., intensitatea preocupărilor pentru sporirea capacităţii de prelucrare a diferitelor tipuri de instalaţii nu a fost aceeaşi peste tot. În evoluţia lor un rol important le-a revenit meşterilor constructori, care pe lîngă experienţa locală şi-au însuşit-o şi pe a altora, faţă de care majoritatea lor au fost foarte receptivi. La cerinţele de prelucrare, mai mari sau mai restrînse, se adaugă o seamă de factori locali, care au influenţat răspîndirea diferitelor tipuri, precum şi evoluţia lor, în condiţiile prezenţei sau lipsei apei, a debitului şi calităţii acesteia etc. În acest proces complex de dezvoltare, Munţii Apuseni oferă materiale etnografice preţioase, de aceea considerăm că nu este lipsită de interes o succintă prezentare a instalaţiilor folosite pentru prelucrarea produselor alimentare şi finisarea pănurii ţărăneşti.

## I. INSTALAŢIILE PENTRU PRELUCRAREA PRODUSELOR AGRICOLE ALIMENTARE

Morile şi oloiniţele, care de la apariţia lor s-au situat între cele mai importante şi frecvente instalaţii ţărăneşti, au evoluat din rîşniţe şi pive de mînă. Forma de trecere de la rîşniţă la moara cu roată verticală este, după cum s-a menţionat, moara cu *ciutură*, pentru care s-a păstrat, în unele sate de la poalele Carpaţilor Meridionali, numele uneltei casnice din care a evoluat acela de rîşniţă. Din pivele de mînă, cilindrice ori dreptunghiulare, s-au dezvoltat diferite tipuri de instalaţii pentru zdrobirea seminţelor.

Morile cu ciutură nu s-au păstrat în Munţii Apuseni. Prezenţa lor şi aici este confirmată de o conscripţie a morilor de pe domeniul de sus al Zlatnei, care cuprindea comunele Cîmpeni, Bistra, Arieşul Mic sau Rîul Mic şi Arieşul Mare sau Rîul Mare, din anul 1774 [3]. În cele patru comune, ce s-au format, după cum se ştie, din mai multe sate şi crînguri risipite, erau 93 de mori. Numărul mare al acestora este un indiciu că în acele vremuri bazinul superior al Arieşului era destul de populat, deşi resursele economice pe care le oferea au fost sărace. Cea mai mare parte din cerealele necesare traiului se aduceau din regiunile agricole, în schimbul vaselor de lemn. Dintre cele 93 de mori, una, din comuna Arieşul Mare, de pe Valea Albăcel, e numită ,,vulgo resnitza'', iar o alta, de pe valea Pojorîtii, rîşniţa. Acestea au fost desigur ultimele reminiscenţe ale morilor cu ciutură în Ţara Moţilor, menţinute alături de tipul mai nou cu roată verticală, cu mecanism de angrenare în turaţii a pietrei alergătoare mai complicat, care le-a înlocuit. În Vrancea, acest proces a avut loc la începutul secolului XX [4]. În zonele agricole mai bogate de la periferia Munţilor Apuseni au dispărut în timpuri mai îndepărtate. Documentele mai vechi menţionează şi aici mori cu 3—4 roţi, care au fost un fel de ciuturi în serie, aşa cum sînt cele de pe văile mari din Peninsula Balcanică unde se mai păstrează acest tip vechi. Morile cu roată verticală, utilizate pînă în timpurile noastre, au o construcţie asemănătoare cu cele din alte regiuni, de aceea nu vom insista asupra lor.

Diferitele instalaţii pentru zdrobirea seminţelor oleaginoase au evoluat din pivele de mînă. În Munţii Apuseni s-au folosit două forme, una cilindrică, păstrată izolat în sectorul răsăritean şi una dreptunghiulară, păstrată izolat în sectorul apusean. Ele au supravieţuit pînă în timpuri apropiate în satele în care gospodăriile ţărăneşti au dispus de cantităţi reduse de seminţe oleaginoase, pe care le-au zdrobit cu acestea, apoi le-au cernut, iar făina obţinută au folosit-o pentru pregătirea unor mîncări de post sau au dus-o la prese pentru extragerea uleiului.

Intensitatea preocupărilor pentru procurarea uleiului reiese şi din numărul relativ mare al seminţelor din care s-au extras uleiuri alimentare. În Munţii Apuseni uleiul s-a obţinut din seminţele plantelor mai vechi în culturi, cum sînt bostanul, inul şi nucul, şi din seminţele de fag culese de prin păduri. Uleiul de in s-a folosit în alimentaţie pînă în timpuri apropiate, în satele din zona centrală a Munţilor Apuseni, zonă nefavorabilă cultivării porumbului care se semăna împreună cu bostanii. Uleiul de nucă s-a folosit în bazinele mai adăpostite, cum este acel al Beiuşului, unde existau nuceturi întinse, iar posibilităţile de valorificare pe pieţe au fost limitate multă vreme, pînă cînd s-au construit drumurile moderne de transport. Din pădurile întinse de fag s-ar fi putut obţine cantităţi mari de seminţe pentru ulei, dar acesta, după cum spun bătrînii, dacă se folosește mai mult timp produce dureri de cap și amețeli, se rîncezește repede și capătă un gust rău. De aceea, s-a recurs rareori la jir în lipsa altor semințe.

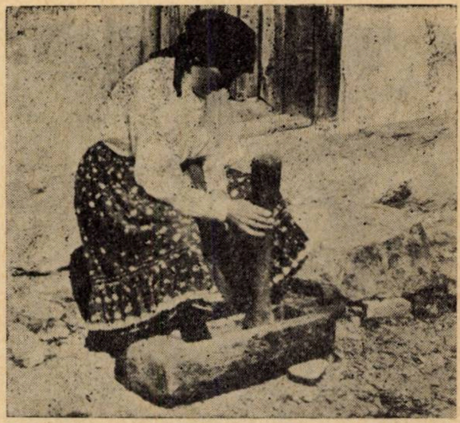
---

[3] Ileana Bozac, *Morile din domeniul de sus al Zlatnei la anul 1774* (studiu în manuscris).

[4] H. H. Stahl, *Nerej, un village d'une région archaique*, vol. III, Bucureşti, 1939, p. 39.

Insuficienței semințelor oleaginoase se datorește, în primul rînd, păstrarea pe arii restrînse, pînă la începutul secolului nostru, a unui mod străvechi de folosire al acestora în alimentație, sub formă de făină. În satele mai sărace din depresiunea Beiușului, unde această făină se numește *tîrbă*, se prepara periodic, în cantități mici, pentru a se da un conținut mai nutritiv anumitor mîncări de post. A fost preferată deoarece necesita o cantitate mai mică de semințe, se obținea mai repede și era mai spornică.

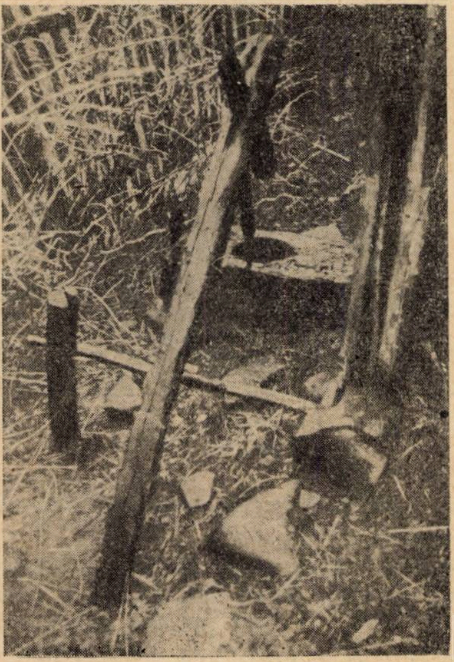
Semințele de *curcubătă* (bostan), bine uscate, se zdrobeau în piua de bătut semințe, cioplită dintr-o bucată de lemn trainic (păr, frasin etc.), cu un mîner la capăt, pentru a se putea transporta mai ușor de către cei care aveau nevoie de ea. Semințele zdrobite se cerneau cu o sită, pentru a se separa cojile de miezul transformat în făină. Tîrba înmuiată în apă, cu puțină sare, se turna peste laște sau ținte, peste pîine uscată. Se mai punea peste varză fiartă puțin și apoi tăiată, cu care se umplea *cocoroaza* (plăcintă din aluat); cu tîrbă și *pisat* se umpleau *boți* (sarmale).


1. Zdrobitul semințelor pentru tîrbă. Budureasa, reg. Crișana.

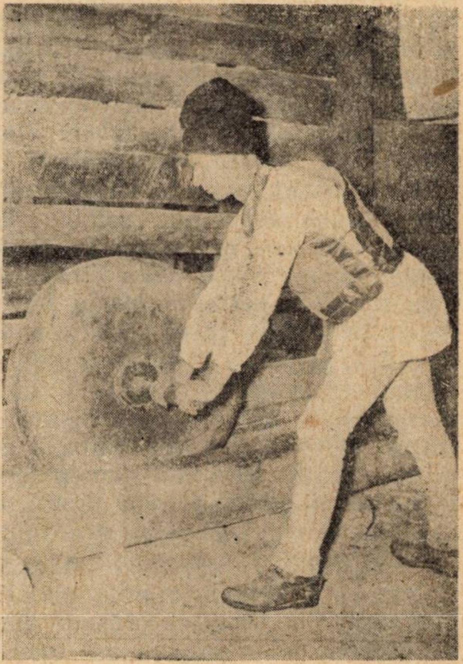
Instalațiile țărănești folosite pentru extragerea uleiului, foarte frecvente în trecut, numite pive de oloi, oloiște, oloiri sau oloinițe, sînt compuse din două mecanisme simple de lemn, — unul pentru zdrobirea semințelor, *piua* propriu-zisă care păstrează și în acest caz numele uneltei din care a evoluat, și unul pentru extragerea uleiului, storcătoarea, teascul sau presa, alături de care se găsește un cuptor pentru prăjitul făinii.

În Munții Apuseni s-au folosit trei tipuri de instalații pentru pisatul semințelor : piua cu ciocane, piua cu roată de piatră și piua cu săgeți. Prima s-a folosit izolat, cea de-a doua în satele de pe versanții sudici ai masivului, iar ultima aproape peste tot, fiind tipul mai frecvent în trecutul apropiat.

Piua cu ciocane acționate cu picioarele are o construcție simplă. Este un tip evoluat din pivele cu ciocane de mînă, folosite ca unelte casnice pînă nu demult la zdrobitul merelor pădurețe pentru oțet, a perelor pentru *ciudir* etc. Forma mai veche, mai simplă, a avut un singur ciocan și a fost folosită ca unealtă casnică pentru zdrobirea diferitelor semințe. La ea s-a ajuns prin mărirea pivei propriu-zise și a ciocanului, lungirea cozii și introducerea în aceasta a unui ax transversal, susținut de diferite dispozitive. Ciocanul se ridica prin apăsarea capătului cozii cu piciorul și apoi cădea în piuă peste semințe. O astfel de piuă am găsit la Presaca Ampoiului, raionul Alba, reg. Hunedoara. Se folosea mai demult pentru pisatul grîului care se fierbea cu lapte și zahăr în anumite zile din an. La variantele mai evoluate ale acestui tip, cu unul sau mai multe ciocane folosite pentru zdrobirea semințelor oleaginoase, apare un cadru de grinzi pentru susținerea cozilor, care se acționează cu ambele picioare, prin deplasarea succesivă a greutății corpului de pe piciorul așezat în urma axului, pe cel din fața lui. În acest caz, cei care se balansează pe cozi se sprijină de o bară fixată în doi stîlpi laterali. Acest tip s-a păstrat izolat și în alte părți ale Transilvaniei, în satele unde rețeaua hidrografică a fost mai săracă și nu a oferit condiții pentru adoptarea pivelor cu roată de apă sau cele în care gospodăriile țărănești au dispus de puține semințe oleaginoase, unde preocupările pentru sporirea capacității de prelucrare nu au fost așa de intense ca în zonele joase. Aici majoritatea gospodăriilor au dispus de cantități mai mari de semințe, deoarece în timp s-a intensificat nu numai cultivarea bostanilor în amestec, ci și a florii-soarelui pe marginea culturilor sau în terenuri aparte.

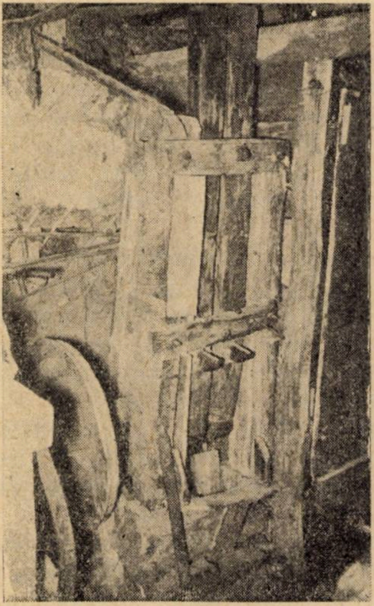


2. Piuă cu ciocan. Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara.

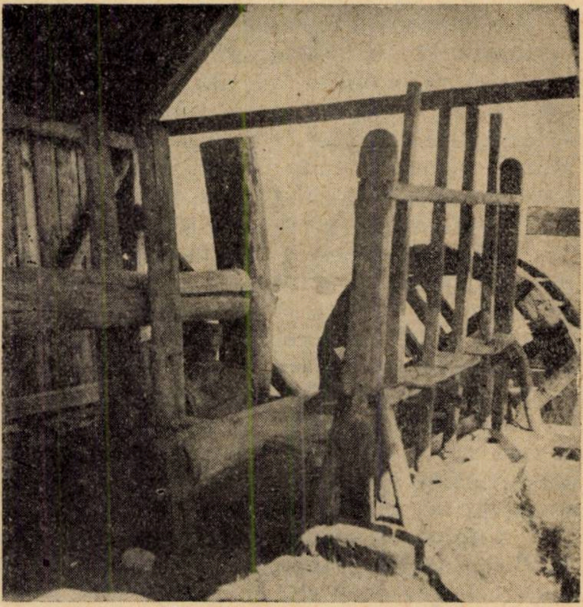


3. Piuă cu zdrobitor de piatră. Feneș, reg. Hunedoara.

Piua cu roată de piatră, frecventă în trecut și în zonele joase din sudul Munților Apuseni, unde au funcționat instalații mai mari, s-a folosit și în satele de pe versanții sudici ai acestora. Piua constă dintr-o roată de piatră care se rostogolește cu ajutorul unui fus într-o troacă semicirculară, cioplită într-un trunchi gros. Instalația a fost folosită nu numai pentru zdrobirea, destul de anevoioasă, a semințelor oleaginoase, ci și a merelor pentru must și oțet. De aceea, pe talpa preselor cu șurub, cum sînt de exemplu cele păstrate la Feneș, sub pîrghia orizontală, numită *urs*, se găsesc două dispozitive de presare, unul pentru ulei, format din *oală*, în care se pune pasta uleioasă și butucul cu care se apasă numit *popă*, și un al doilea pentru mere, un *teasc* mai mic, cu construcție asemănătoare celui în care se pun strugurii.



4. Piuă cu săgeți acționată cu roată de mînă. Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara.



5. Piuă cu săgeți acționate de o roată de apă. Sartăș, reg. Cluj (Secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj).

Piua cu săgeți a fost tipul mai frecvent. Problema apariției și răspîndirii pivelor cu săgeți acționate de roată hidraulică este destul de complicată, deoarece s-au păstrat instalații mai mici, cu construcție asemănătoare, acționate prin forța brațelor. O astfel de piuă am găsit la Prundul Bîrgăului, reg. Cluj, achiziționată pentru secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei. În sectorul sudic al Munților Apuseni au fost mai multe. La Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara, s-a păstrat o piuă cu două săgeți, ridicate prin angrenajul penelor acestora, cu cele ale fusului, învîrtit cu o roată de mînă. Săgețile verticale, prinse într-un jug, au la capetele inferioare cercuri de fier și 2—3 crampoane, pentru a zdrobi mai bine și mai repede semințele din oala pivei.

Aceste variante ridică problema descoperirii angrenajului de pene pentru ridicarea pislugilor de zdrobit înainte de adoptarea lui la roțile hidraulice. Aplicarea lui la roțile hidraulice a oferit posibilități mai largi de întrebuințare a acestora : pentru pisatul semințelor, finisarea pănurii țărănești și zdrobitul minereurilor. Pivele de ulei de acest tip au o construcție asemănătoare cu un tip vechi de pive de pănură cu maie oblice ori verticale și cu șteampurile pentru zdrobitul minereurilor aurifere. Pivele cu maie oblice, numite și știeze, folosite pentru *învălitul* pănurii, au avut o largă răspîndire nu numai în Transilvania, ci și în ținuturile din exteriorul Carpaților. Șteampurile aurifere au fost frecvente numai în Munții Apuseni, unde mineritul țărănesc a fost foarte intens în trecut. Care din aceste instalații este mai veche e greu de precizat, ținînd seama de inventivitatea meșterilor țărani.

Piua acționată de o roată hidraulică are un mecanism de zdrobire compus din troacă sau talpă, în care sînt sculptate oalele, săgeți, jugul de susținere a acestora și un mecanism de acționare compus din roată și fusul cu penele de ridicare. Fiecare săgeată are o pană căreia îi corespund două pene în fus, de aceea într-o turație fiecare are două bătăi. Semințele se pisează mai ușor și mai repede decît cu celelalte tipuri de pive.

Semințele pisate cu aceste instalații se cerneau cu o sită, într-o covată sau un troc, pentru a se separa firmiturile mai mari ale cojilor de cele mai fine ale miezului. Făina obținută se frămînta și apoi se punea să se prăjească pe un cuptor.

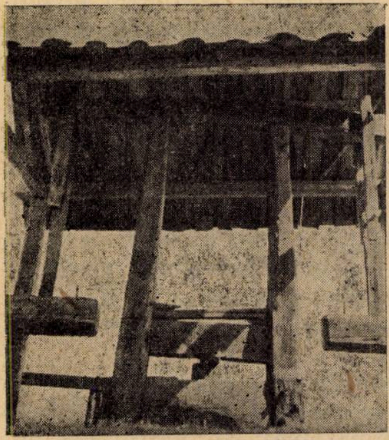
Cuptoarele pentru prăjit, rotunde sau ovale, s-au construit din piatră lipită cu argilă. Unele au avut și o gură pentru fum în spate. Deasupra avea o lespede netedă de piatră, dimensionată după forma cuptorului. Pe aceasta se punea făina frămîntată, obținîndu-se o pastă uleioasă moale, care ceda mai ușor, la presare, uleiul ce-l conținea.

Instalațiile pentru stoarcerea uleiului au evoluat din teascuri simple, a căror forme mai vechi nu s-au păstrat în Munții Apuseni. S-au folosit două tipuri : teascuri cu berbeci și teascuri sau prese cu „șorof" (șurub).

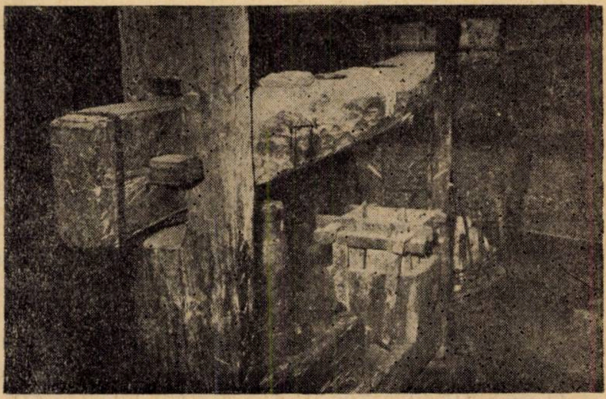
Teascul de ulei cu berbeci este tipul mai vechi păstrat în Munții Apuseni. Oala în care se punea pasta uleioasă era sculptată într-o bucată groasă de trunchi, fixată între doi stîlpi înalți, numiți *urși*. În capătul de sus al stîlpilor are o grindă orizontală, care depășește în lungime instalația de sub ea în ambele laturi. Cele două capete libere susțin ciocanele mobile, numite *berbeci*. Mobilitatea acestora o asigură două brațe verticale, prinse lateral de grinda superioară, între a căror capete inferioare este coada ciocanului. În stîlpii laterali sînt lagăre mai largi decît două grinzișoare care se introduc în ele. Între acestea se bat pene de lemn, iar grinzișoara inferioară, prin intermediul unui butuc, presează pasta uleioasă din oala pivei.

Presele de ulei cu berbeci au coexistat în cele mai multe părți cu tipul mai evoluat, cu șurub, deoarece construcția lor era mai simplă. Uneori chiar în lungul aceleiaşi văi, cum era de exemplu în lungul Arieşului, se găseau atît prese cu berbeci, cît şi prese cu şurub.

Presele cu şurub au o construcţie asemănătoare cu cele folosite pentru storsul mustului din struguri. Un stîlp masiv sau doi, bine fixaţi în pămînt, susţin dispozitivul de presare format dintr-o grindă groasă, orizontală, bifurcată la un capăt şi mecanismul de înşurubare format din şurub şi suportul acestuia, cu care se ridică sau se lasă în jos. Pe capătul bifurcat al pîrghiei orizontale este prinsă, transversal, o bucată de grindă în care este sculptată gaura în spirală prin care se introduce şurubul mare de lemn cu care se acţionează presa.



6. Presă cu berbeci. Poşaga, reg. Cluj Secţia în aer liber a M.E.T. Cluj).



7. Presă de ulei cu şurub. Feneş, reg. Hunedoara.

Şurubul are un suport care-l ţine la 3—5 cm deasupra solului, pentru a se putea învîrti. În partea de jos are o gaură prin care se introduce o bară cu care îl învîrtesc doi bărbaţi. Deşurubîndu-l, pîrghia se ridică, înşurubîndu-l, pîrghia se coboară. Pentru a se acţiona mai uşor, se aplică uneori în partea inferioară a şurubului o tară de piatră. În acest caz are la capăt un cui şi un locaş de sprijin, din fier. Tara de piatră, numită *grapă* în satele de pe Ampoi, este pusă pe o roată masivă de lemn, uşor înclinată, ori pe un suport poligonal de grinzişoare, fixate în partea inferioară a şurubului. Grapa, care uşurează învîrtirea şurubului, are pe margini o îngrăditură de nuiele.

Sub pîrghia orizontală este o talpă al cărei capăt anterior este introdus în stîlpul de susţinere a pîrghiei orizontale de deasupra ei, iar cel dinspre şurub între doi stîlpi mai subţiri. În aceasta e scobită oala teascului, în care se introduce pasta uleioasă, pusă într-un săculeţ sau o bucată de pănură. Peste ea se aşază un butuc special, numit popă, care prin înşurubarea ursului presează pasta iar uleiul iese printr-o gaură de scurgere, de la fundul oalei spre exterior.

În satele de pe Valea Ampoiului, după cum s-a menţionat, sub pîrghia orizontală a instalaţiei sînt uneori două dispozitive de presare, unul pentru storsul uleiului şi unul pentru storsul mustului din mere. De altfel acest tip de teasc este asociat cu tipul de pive cu roată de piatră, folosite şi pentru zdrobitul merelor. Pe Valea Arieşului pivele cu săgeţi au fost asociate uneori cu teascuri cu berbeci, alteori cu teascuri cu şurub. În crîngurile mai izolate de pe înălţimi, din Ţara Moţilor, unde uleiul s-a extras din seminţe de in, acestea s-au zdrobit cu pive de mînă, iar făina s-a dus pentru presare la puţinele teascuri cu berbeci. Numărul pivelor de ulei au început să scadă în secolul nostru, deoarece uleiul industrial a devenit un bun de larg consum, uşor accesibil.

## II. INSTALAŢIILE ŢĂRĂNEŞTI PENTRU FINISAREA ŢESĂTURILOR DE LÎNĂ

Apariţia acestui tip de instalaţii se leagă de constatarea timpurie a faptului că ţesăturile de lînă prin spălări repetate devin mai groase şi mai păroase. Aşa cum se scot din război sînt rare, aspre şi puţin durabile, în special *pănura*, folosită pentru confecţionarea îmbrăcămintei şi *ţoalele*.

În acest scop au putut fi folosite vîltorile sau bulboanele naturale ale apelor mai mici. De aceea, la originea *vîltorilor*, instalaţiile cele mai simple şi desigur mai vechi, din cadrul acestui tip funcţional, sînt vîrtejurile naturale ale văilor. Ele constau dintr-un iaz care conduce un şuvoi de apă într-un vas mare din doage, ca o cadă (în forma unui trunchi de con cu baza în sus), îngropată parţial în pămînt, pentru a reţine mai bine apa şi a se amenaja mai uşor diferenţa de nivel pentru căderea acesteia în ea, în aşa fel ca să producă un vîrtej cît mai puternic, care să învelească ţoalele, îndesîndu-le ţesătura şi scămoşîndu-le.

În Munţii Apuseni, ca şi în majoritatea regiunilor în care s-au păstrat, vîltorile s-au folosit numai pentru învălitul ţoalelor noi şi spălarea celor uzate. Ele s-au întrebuinţat însă local, în alte părţi, şi pentru finisarea unor ţesături mai groase decît pănura, destinate confecţionării unor haine miţoase sau numai păroase, de tipul autohton al *saricei* cum este şi guba din Maramureş, Oaş [5]. În Moldova, numele mai frecvent al acestui tip de instalaţii este acela de *ştiază*, termen a cărui etimologie, deşi nu a fost lămurită definitiv de către filologi, este considerată autohtonă [6]. Concludentă este în acest sens terminologia părţilor componente, *doagele* şi forma de *cadă* a instalaţiei, a căror origine este veche, greacă [7]. Şi instalaţia mai nouă, care a înlocuit-o, pentru finisarea pănurii mai subţiri decît ţesăturile întrebuinţate pentru confecţionarea îmbrăcămintei, a păstrat în Munţii Apuseni, ca şi în Moldova, numele tipului iniţial, acela de ştiază. În unele sate din Munţii Apuseni este numită *piuă de pănură*, *piuă de bătut sumane* sau *dube*, termen de origine nord-slavă, adoptat probabil o dată cu una din variantele mai noi ale acestui tip de instalaţii.

---

[5] P. Petrescu, *Costumul popular romînesc din Transilvania şi Banat*, Bucureşti, 1959, p. 119.

[6] C. Turcu, *Şteaza, instalaţie primitivă sătească pentru perfecţionarea unor ţesături casnice*, în „Studii, revistă de istorie”, Bucureşti, 1945, nr. 4, p. 113.

[7] C. Dinculescu, *Elemente vechi greceşti din limba romînă*, în „Dacoromania”, an. IV, 1924—1926, p. I, Cluj, 1927, p. 431, 466—467.

Spălatul hainelor de pănură nu s-a rezumat numai la ţinerea lor în apă. Pentru îndepărtarea impurităţilor se muiau în apă şi se băteau cu *maiul*. Practica obişnuită, casnică, observaţia că hainele spălate se scurtează şi se îngroaşă, au sugerat omului ideea învălirii pănurii, înainte de-a croi din ea îmbrăcămintea. În timp au apărut şi au fost perfecţionate uneltele pentru selecţionarea firelor de lînă, s-au îmbunătăţit tehnicile de ţesut şi o dată cu acestea pănura groasă a fost înlocuită de o ţesătură mai subţire, pentru finisarea căreia s-au folosit unelte şi apoi instalaţii speciale, ştiezele sau pivele. Vîltorile au rămas anexe ale acestora, folosindu-se sporadic şi pentru învălitul ţesăturilor groase destinate confecţionării pieselor de îmbrăcăminte, mai incomode, de tipul saricei.

La originea acestui tip de instalaţii sînt desigur, ca şi în alte cazuri, unelte de mînă. Sub numele de pive, termen preluat din latina vulgară, sînt cunoscute la noi nu numai uneltele casnice folosite pentru pisat sau bătut, ci şi instalaţiile evoluate din acestea. De altfel şi piesa de bază a variantei mai simple din cadrul acestui tip de instalaţii, *maiul*, păstrează numele uneltei folosite pentru bătutul hainelor cînd se spală.

În Munţii Apuseni s-au folosit *pive* sau *ştieze cu maie* şi *pive cu ciocane* care, după cum reiese din termenul piesei de bază, sînt mai noi. De altfel, fondul de termeni s-a îmbogăţit o dată cu perfecţionarea instalaţiilor, cu diferenţierea lor. Primele au avut o mai largă răspîndire decît cele din a doua categorie. În satele în care s-au păstrat mai bine elementele tradiţionale de cultură, din bazinul Arieşului, Crişurilor etc., sînt cunoscute sub numele de ştieze. În altele s-a adoptat termenul de *dube*, al cărui sens se leagă de procedeul de finisare a dubei, ca şi în cazul pieilor.

Numărul instalaţiilor a fost mai mare în trecut, cînd pănura a fost folosită în mod curent, peste tot, pentru confecţionarea îmbrăcămintei groase de iarnă. Ele satisfăceau cerinţe locale. Cu timpul s-a observat că cele de pe unele văi, prin calitatea apei, învălesc mai bine pănura, de aceea preferinţele s-au îndreptat spre acestea. Numărul instalaţiilor a sporit în lungul acestor văi, iar cele cu apă necorespunzătoare au fost părăsite. Calitatea apei a fost întregită cu experienţa tot mai bogată a piuarilor în finisarea pănurii. Interesul acestora pentru perfecţionarea instalaţiilor şi a procedeelor a fost în funcţie de numărul mai mic sau mai mare al satelor pentru care lucrau. De aceea, în unele sate s-au menţinut tipurile mai vechi, cu capacitate redusă de prelucrare, în altele au apărut instalaţii cu angrenaje mai eficace, cu o mai mare capacitate de prelucrare.

Pivele sau ştiezele cu maie au o construcţie asemănătoare cu cele din alte regiuni [8]. Apariţia lor se leagă de descoperirea angrenajului simplu de

---

[8] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 204—205; C. Irimie, *Pivele şi vîltorile din Mărginimea Sibiului şi de pe Valea Sebeşului*, Sibiu, 1956, p. 42.

*pene* sau *brînci*, cum li se mai spune în Munții Apuseni, prin intermediul cărora maiele tot mai masive, susținute de un *jug* sau *pat*, se ridicau deasupra trocii și apoi cădeau în ea, bătînd pănura. În acest scop a putut fi folosit inițial un fus mai mic, învîrtit cu brațele, ca și în cazul altor instalații acționate în acest mod. Maiele s-au ridicat mai ușor prin angrenajul de scurtă durată al penelor fixate înspre capetele lor inferioare, cu cele ale fusului. Aplicarea roților de apă pentru învîrtirea acestuia, nu numai la pivele de pănură, ci și la instalațiile pentru zdrobit cu construcție asemănătoare, nu a ridicat probleme așa de dificile ca în cazul roților verticale ale morilor. Construcția roților s-a diferențiat în timp, adaptîndu-se la debitul surselor de apă și pantelor.

În Munții Apuseni s-au păstrat două variante ale acestui tip de pive : una cu maie dispuse oblic și o a doua cu maie verticale. Prima are o largă răspîndire nu numai în Munții Apuseni, ci și în restul țării. De altfel și construcția este mai simplă decît a celor cu maie verticale, folosite local.

Poziția oblică a maielor nu este întîmplătoare. La ea s-a ajuns în urma observației că astfel amplasate nu izbesc în plin pănura, ci lateral și astfel o învîrt în piuă. Chiar finisarea cu un pislug acționat manual, într-o piuă simplă, impunea izbirea laterală a pănurii. După descoperirea angrenajului de pene, pentru acționarea cu o roată hidraulică a maielor cu bătăi continue, problema învălirii pănurii s-a asigurat într-o primă etapă prin poziția acestora. Ulterior au apărut pe capetele maielor crestele care învălesc continuu pănura. Cea terminală pătrunde înspre fundul pivei sau oalei, cum i se spune în unele sate, izbind și împingînd totodată valul de pănură, acțiune pe care o exercită la nivele mai înalte și restul crestăturilor.

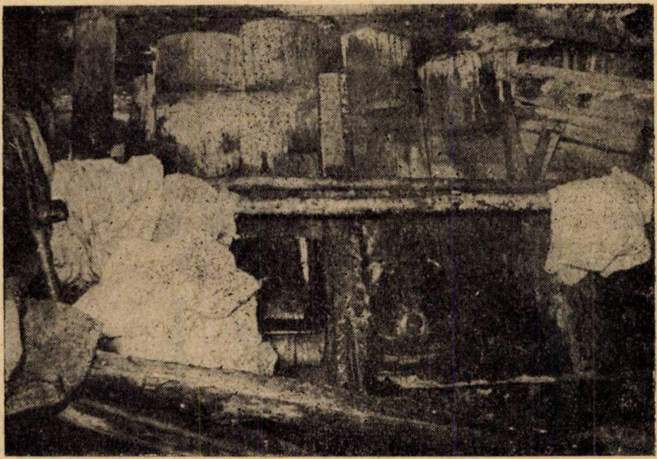
Instalațiile obișnuite au două troci, fiecare cu cîte două maie. Lateral și între cele două perechi de maie sînt fixate, tot oblic, grinzi de susținere, mai groase sau mai subțiri, în funcție de dimensiunile celorlalte părți componente. În dos sînt sprijinite de picioare sau de o grindă, iar transversal sînt legate printr-un jug.

Acolo unde au satisfăcut cerințe restrînse, locale, instalațiile au fost adăpostite doar de un șopru. Apariția construcțiilor protectoare din bîrne, cu acoperiș de paie, ferigă ori șindili, se leagă de sporirea cerințelor pentru prelucrare și mai ales de începuturile utilizării apei încălzite pentru învălit. Inițial s-a turnat apă rece peste pănura din piuă. De altfel știezarii bătrîni de la Sălciua spun că „face față mai frumoasă cu apă rece, da să învălește mai încet". La începutul secolului nostru, aceasta s-a obținut nu numai prin folosirea apei calde, ci uneori și a săpunului sau chiar a sodei.

Pivele cu maie verticale s-au folosit în satele din cadrul muntos al Depresiunii Huedinului. La Scrind, de exemplu, au coexistat cu cele cu ciocane. Cele cu *maie oable*, după cum spunea proprietarul uneia, sînt mai vechi, cele cu ciocane mai noi, model adus de pe la Lăpuștești (com. Rîșca, raionul Huedin), el însă a lăsat-o așa cum a fost din bătrîni.

Pivele cu ciocane au un dispozitiv de acționare mai evoluat, prin care s-a asigurat o mai mare mobilitate piesei de bază a instalației. Ciocanele s-au obţinut prin reducerea dimensiunilor maielor şi aplicarea cozilor. Şi acestea sînt fixate în aşa fel în cozi încît să izbească lateral pănura şi în bătăile succesive să o învîrtească, cu ajutorul crestelor terminale, asemănătoare cu cele ale maielor.

La acest tip de instalaţii distingem : troaca cu ciocanele şi cadrul de protecţie a acestora, suporturile în care sînt prinse cozile ciocanelor şi mecanismul de acţionare, asemănător cu al pivelor cu maie. Ele se diferenţiază prin amplasamentul diferit, faţă de troaca pivei, a suporturilor sau



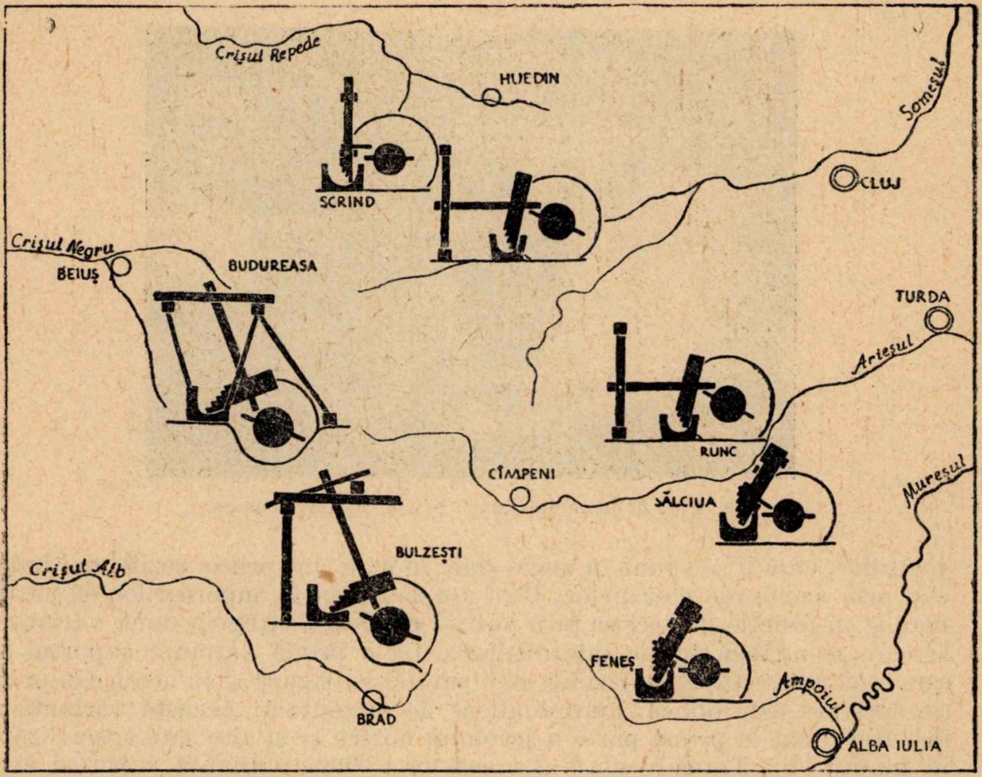
8. Piuă de pănură cu maie. Feneş, reg. Hunedoara.

jugurilor, cum li se spune în unele sate, în care sînt prinse cozile mai lungi sau mai scurte ale ciocanelor. Prin amplasamentul suporturilor de susţinere şi în funcţie de aceştia prin poziţia cozilor, distingem două variante, la care se adaugă forme intermediare. La o primă variantă suportul în care sînt prinse capetele cozilor este paralel cu troaca şi în acest caz poziţia acestora este oblică, apropiindu-se de orizontală. Această variantă a fost frecventă în prima parte a secolului nostru şi în alte sate specializate în piuărit din Transilvania[9]. La cea de-a doua variantă suportul este amplasat deasupra trocii şi în acest caz poziţia cozilor se apropie de verticală. În cadrul acestor variante se disting forme intermediare, prin construcţia mai simplă sau mai complicată a jugurilor, prin dimensiunile, înălţimea şi înclinarea lor, care se răsfrîng şi în poziţia cozilor.

La originea suporturilor de susţinere paralele cu troaca sînt stîlpii simpli, înfipţi în pămînt, de care s-au prins lateral, cu cuie de lemn, capetele cozilor. Pentru a se asigura o mai mare stabilitate instalaţiei, stîlpii verticali sînt uneori fixaţi între două grinzi masive, iar dispozitivul de susţinere al ciocanelor este legat printr-o altă grindă (fruntariu), cu jugul de deasupra trocii, cum este cazul pivelor de la Scrind, raionul Huedin, reg. Cluj. Ciocanele perechi, de obicei două, au locaşurile de sprijin în acelaşi stîlp, sculptate în aşa fel ca să le asigure mobilitatea necesară. Cozile sînt lungi de cca 2,5 m şi au o poziţie uşor înclinată, aproape orizontală. Uşor înclinate sînt şi ciocanele, care au între 60—70 cm lungime şi 20—30 cm lăţime. În acestea, numite la Scrind *maie* ca şi piesele mai simple din care au evoluat, sînt sculptate locaşurile de fixare a cozilor, care depăşesc în exterior corpul lor masiv, cu cca 25—30 cm. Prin angrenajul de scurtă durată al acestora cu penele de pe fusul roţii sînt ridicate succesiv şi apoi cad în troacă, învălind pănura.

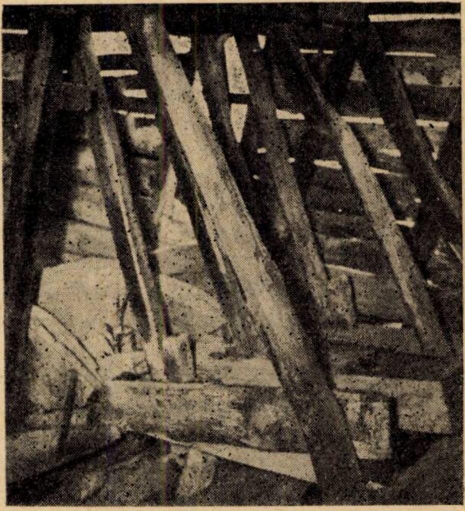
---

[9] I. Morariu, *Piuăritul în Valea Someșului*, în „Bulet. Soc. de geografie”, vol. LV, Bucureşti, 1936, p. 124 şi fig. 2 ; C. Irimie, *op. cit.*, p. 40.


Crişul Repede
HUEDIN
Someşul
SCRIND
CLUJ
Crişul Negru
BEIUŞ
BUDUREASA
TURDA
Arieşul
RUNC
CÎMPENI
SĂLCIUA
Mureşul
BULZEŞTI
Crişul Alb
FENEŞ
Ampoiul
BRAD
ALBA IULIA

9. Tipuri de ştieze din principalele centre de piuărit (desen, Kós Károly).

Variante asemănătoare sau cu o construcţie mai evoluată au funcţionat nu numai în cadrul muntos al Depresiunii Huedinului, ci şi în alte părţi. Pivele cu ciocane de la Runc, raionul Turda, reg. Cluj, un important centru de finisare a pănurii pînă nu demult, au satisfăcut nu numai cerinţele locale, ci a unei arii mult extinse spre est, spre Iara şi Turda. Construcţia suporturilor este simplă şi aici, în comparaţie cu jugurile masive ale instalaţiilor mai evoluate din alte centre transilvănene de piuărit, în care se succed uneori 12 cozi de ciocane, cu bătăi mai dese, deoarece fiecare are trei pene de ridicare în fusul roţii. Jugurile mai înalte, şi în acest caz căderea cozilor este oblică, sau mai scunde, şi în acest caz poziţia lor se apropie de orizontală, sînt plasate în partea de sus a construcţiei, iar troaca cu ciocanele în partea de jos, unde i se alătură roata. Atunci cînd cozile sînt lungi iar jugurile scunde, instalaţia necesită o construcţie spaţioasă, care să asigure nu numai amplasarea altor anexe, ci şi circulaţia interioară. Astfel, chiar muncile interioare şi supravegherea finisării sînt stingherite de cozile ciocanelor.


10. Detaliu din construcţia pivei cu ciocane de la Budureasa, reg. Crişana (troaca, ciocanele şi dispozitivul de suspensie a cozilor).

Pivele cu ciocane la care suporturile de susţinere ale cozilor sînt deasupra trocii prezintă avantajul că sînt mai uşor de supravegheat şi alimentat cu apă caldă. Această variantă are în Munţii Apuseni două forme, diferenţiate prin amplasamentul trocii în cadrul construcţiei. Uneori este în apropierea peretelui din josul pivei, iar fusul mai înspre interior şi în acest caz pendulaţiile cozilor sînt dinspre interior spre exterior, cum este cazul la Bulzeşti, raionul Brad, reg. Hunedoara. Alteori este mai înspre interiorul construcţiei şi în acest caz pendulaţiile cozilor sînt dinspre exterior spre interior, fusul fiind între perete şi troacă, cum este cazul la Budureasa, raionul Beiuş, regiunea Crişana.

La Bulzeşti, cel mai important centru de piuărit din Ţara Zărandului, jugul era susţinut de grinda superioară a peretelui lîngă care se afla troaca şi o a doua, paralelă cu prima, aşezată peste cele ale pereţilor laterali, care prin nivelul mai înalt oferea o uşoară înclinare cozilor. Pe cele două grinzi erau fixate transversal *jugurile* în care erau sculptate locaşurile de suspensie a cozilor, cu cuie de lemn. Troaca era destul de greu accesibilă, dar circulaţia înspre ea a fost redusă deoarece pănura s-a învălit cu apă rece, nu cu apă caldă.

La Bulzeşti s-au finisat cantităţi mari de pănură şi ţoale în trecut. Piuarii aveau centre de colectare a acestora. Unii se duceau, cu carele sau căruţele, la tîrgurile săptămînale de la Brad, alţii la Baia de Criş, la Vaţa, la Hălmagiu, preluau de la săteni produsele şi le restituiau finisate la două săptămîni.

Budureasa a fost cel mai mare centru de piuărit din Munţii Apuseni. După cum spun bătrînii, pe Valea Mare în sus au fost peste 30 de ştieze.

Şi la acestea dispozitivul de suspensie a cozilor este deasupra trocii, dar nu este încadrat în corpul construcţiei ca la Bulzeşti. Deasupra trocii sînt două grinzi, susţinute de 4 picioare, fixate lateral la capetele acesteia, legate transversal prin chingi. Pe ele sînt aşezate *străjile*, în care sînt sculptate locaşurile de suspensie a cozilor. Ciocanele, două perechi, au o bătaie aproape orizontală. Acţionarea lor, prin capetele inferioare ale cozilor, a impus amplasarea fusului, cu penele de balansare, sub nivelul trocii. Prin aceasta s-a obţinut mai uşor şi căderea apei la roată. La Budureasa, din cele peste 30 de ştieze, mai erau în funcţiune în 1962 doar două, dintre care una a fost achiziţionată pentru secţia în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj. Acum nu se mai poartă sumane ca în trecut, cînd la ştiezele de aici se aducea pănură din satele dinspre Beiuş, din zona de dealuri din nord-vestul Depresiunii Beiuşului şi din cele ale Cîmpiei Tisei, dintre Oradea şi Arad. Instalaţii asemănătoare au fost şi în satele din apropierea Vaşcăului, precum şi din alte părţi ale Transilvaniei.

Ştiezele, nu numai din Munţii Apuseni, ci şi din alte regiuni, ca şi presele de ulei, sînt în dispariţie deoarece stofele şi uleiul industrial înlocuiesc produsele tradiţionale. Tipologia lor, ca şi a altor instalaţii ţărăneşti, prezintă o deosebită importanţă deoarece ne oferă jaloane pentru reconstituirea tehnicilor de prelucrare a diferitelor produse, o preocupare străveche, generală. Evoluţia nu a fost aceeaşi peste tot, de aceea s-au păstrat izolat forme de trecere de la uneltele de mînă la mecanismele simple de lemn, acţionate manual sau cu roţi de apă, care au înregistrat o largă răspîndire şi o tot mai complexă utilizare în feudalism. În capitalism, o dată cu descoperirea maşinilor, ariile de răspîndire a strămoşilor lor de lemn s-au restrîns. Acum dispar, fiind tehnic depăşite. De aceea se impune atît studierea lor, cît şi păstrarea tipurilor mai reprezentative în muzee sau secţii muzeale în aer liber. Din succinta prezentare a instalaţiilor folosite în Munţii Apuseni pentru prelucrarea produselor alimentare reiese complexitatea problemelor ce le ridică, chiar şi în cadrul unei regiuni restrînse.

## CONTRIBUTION TO THE STUDY OF PEASANT MACHINES IN THE APUSENI MOUNTAINS

Peasant technical installations used in processing various products such as cereals, oil-seeds, textiles, wood, etc., represent an evolution of the old, hand-operated domestic tools. The working capacity of these devices increased in the feudal period parallel with the evolution of of society.

The development of machines from domestic implements was accomplished gradually, from rudimentary to more complex machinery. The gradual differentiation of the functional types of technical installations roughly followed the evolution of the various corresponding chronological types.

In this complex process of transformation of rustic tools into technical equipment, the Apuseni Mountains region offers — for the feudal period—

— precious ethnographical material regarding the processing of foodstuffs and fabrics.

As examples of installations for the processing of foodstuffs and agricultural produce the author analyses : the bucketmill and three types of oil presses (the hammer press, the stonewheel press and the arrow-press) ; the rustic installations for the fulling of woolen fabrics include : rollers and stamping mills or presses (two types : the inclined or vertical mallet mill and the hammer mill).

Most of these mills or presses widely utilized in the Apuseni Mountains, in the feudal period particularly, tended to disappear during the capitalist period, when the industrially processed agricultural produce and factory-made voolen fabrics gradually replaced the traditional products.

Today these rustic mills appear as museum objects of outstanding value for the study of the history of the Rumanian peasants machines.

The paper is completed with documentary illustrations.

# CUNUNA—SĂRBĂTOARE A SECERIŞULUI

## Cîntecele de seceriş din Ţinutul Năsăud-Transilvania (I)

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25 Bucureşti

5—II—1964

## I. CÎTEVA MENŢIUNI ISTORICE STRĂINE ŞI AUTOHTONE. SUMARĂ BIBLIOGRAFIE A PROBLEMEI

Obiceiuri şi credinţe legate de muncile agrare şi în special de seceriş pot fi găsite la toate popoarele şi populaţiile cu îndeletniciri agricole. Existenţa lor a fost menţionată încă din vechime. Grecii, de pildă, conjurau bunăvoinţa şi ajutorul Demetrei, protectoarea semănăturilor. Theoclit o invoca astfel pe zeiţă :

> „Demetra, zeiţa abundenţei
> Tu care faci să răsară spicele numeroase
> Fă-ne muncă uşoară şi secerişul îmbelşugat”[1].

Divinitatea corespunzătoare Demetrei la romani era cinstită tot ca zeiţă a rodului îmbelşugat al pămîntului, sub numele de Ceres[2]. Ca etimologie, numele zeiţei trebuie pus în legătură cu verbul „creare” = a zămisli etc. —. Ceres era şi zeiţă a căsătoriei[3].

La romani cultul lui Ceres a rămas în întregime grecesc fiind clasat printre cultele străine („sacra peregrina”). Cultul se săvîrşea în greceşte, iar sărbătorile erau fixate în concordanţă cu sărbătorile greceşti. Cea mai însemnată era acea sărbătoare a cerealelor, cu jocurile lui Ceres („ludi

---

[1] „ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΕΙΔΥΛΛΙΑ”, Idila a X-a, v. 42 şi 43 (Ediţia Firmin Didot), Paris, 1833, p. 120.

[2] Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931, p. 221.

[3] De notat că în Năsăud între obiceiul cununii şi obiceiurile legate de căsătorie există o strînsă legătură. Vezi capitolul „Legătura între cunună şi alte genuri populare”.

Rev. etn. folc., tom. 9, nr. 6, p. 615—634, Bucureşti, 1964.

cereales"), celebrată inițial la ocazii extraordinare, apoi în toți anii între 12—19 aprilie. Festivitățile erau organizate de edilii plebei. Erau ceremonii vesele la care toți participanții se îmbrăcau în alb. Printre ofrandele aduse zeiței se obișnuiau prăjituri cu miere și lapte [4]. După sacrificii urmau jocurile, apoi o mare procesiune populară.

O altă sărbătoare în cinstea zeiței Ceres avea loc la *mijlocul lunii august*. La aceasta femeile singure luau parte, *după nouă zile de abstinență conjugală* [5]. *Îmbrăcate în alb și purtînd o coroană de spice, ele mergeau să ofere lui Ceres primul produs al recoltei*. Juvenal în satira a VI-a despre femei, amintind de sărbătorile în cinstea lui Ceres observă : „Atît de puține sînt cele demne să atingă panglicile zeiței Ceres. . ." [6].

Virgiliu la rîndu-i, în *Georgice*, amintește că înaintea secerișului, după ce lui Ceres i se aduceau jertfe, tinerii purtînd pe cap cununi ocoleau lanurile cu strigăte, cîntări și jocuri, proslăvind-o pe zeiță [7].

Obiceiuri și credințe au însoțit și însoțesc secerișul și culesul și la popoarele moderne.

Între cercetătorii de seamă ai acestor obiceiuri și credințe se distinge James George Frazer, autor al monumentalului *The golden Bough*. Pentru schițarea cît de cît sumară a faptelor de folclor pe plan internațional, vom spicui cîteva date din această lucrare [8].

Astfel, în Germania, *grîul* din snopul destinat ritualului este personificat sub numele de „mama grîului" (Kornmutter).

Într-un sat din Steyermark, din ultimul snop de grîu se face o păpușă, pe care țăranii o îmbracă în alb.

Se spune că „mama grîului" însuflețește ultimele spice secerate, care sînt duse acasă și venerate [9].

În unele locuri din Holstein, de asemenea ultimul snop de grîu este îmbrăcat în haine femeiești și numit „mama grîului".

Este dus acasă și udat bine cu apă [10].

„Mama grîului" în Steyermark (reg. Bruk) este făcută de femeia cea mai bătrînă (căsătorită). Din cele mai frumoase spice de grîu se face o cunună. Cea mai frumoasă fată din sat, împodobită cu flori, aducea cununa gazdei, în timp ce „mama grîului" era dusă în hambar ca să îndepărteze șoarecii [11].

În alte locuri din aceeași regiune, cununa era dusă în casă, iar „mama grîului" era așezată pe un butuc în jurul căruia se făcea ospăț și joc [12].

---

[4] Pînă nu de mult, în Năsăud, la masa pregătită secerătoarelor se oferea, între altele, și grîu fiert în lapte.

[5] În Năsăud, cununa de spice de grîu, la sărbătoarea secerișului, nu poate fi purtată decît de o fecioară, altfel — se credea înainte vreme — recolta viitoare ar fi fost „neghinoasă".

[6] Ï. Iuvenalis, *Satirarum libri quinque*. Lipsiae MCMVIII, p. 29, vers. 50—52.

[7] Vergilius — VERGÏLÏ. MEDÏCEÏ SÏMÏLLÏMÏM. Publice phototypice impressum. Roma MCMXXXI, p. 19—20, v. 340—350.

[8] Am folosit versiunea germană prescurtată a lucrării *Der goldene zweig*, Leipzig, 1928. Menționăm că autorul amintește despre existența acestor obiceiuri la poporul romîn.

[9] Frazer, *op. cit.*, p. 582.

[10] *Ibidem*, p. 583.

[11] *Ibidem*, p. 584.

[12] *Ibidem*.

Băieţii şi fetele din Magdeburg se luau la întrecere, alergînd pînă la ultimul snop numit „bunica”. Primul dintre concurenţi care atingea snopul se căsătorea în cursul anului viitor dar lua un soţ (soţie) bătrîn [13].

În Prusia de vest, în Neusaass, atît ultimul snop (îmbrăcat) cît şi femeia care-l leagă erau numiţi „femeia bătrînă”. Erau duşi acasă în ultima căruţă şi udaţi cu apă [14].

În Saxonia, în serbările de seceriş apar „mirele şi mireasa” orzului. Mirele este un bărbat înfăşurat complet în orz, iar mireasa este, de fapt, un alt bărbat neînvelit în orz. Amîndoi erau duşi într-un coş la cîrciumă, unde se petrecea şi se dansa. La începutul dansului, mirele era deposedat de firele de orz, după care era obiect de batjocură [15].

În Scoţia, primul gospodar care termina de secerat făcea o păpuşă din paie numită „femeia bătrînă” şi o trimitea vecinului. Acesta îndată ce sfîrşea seceratul o trimitea următorului. Ultimul la care ajungea „femeia bătrînă” era şi ultimul la secerat. El trebuia să păstreze snopul de grîu tot anul, deşi se credea că aduce foamete în gospodărie [16].

Şi în insula Isley se păstra ultimul snop de grîu, iar primăvara era dat cailor să-l mănînce [17].

În Anglia, ultimele spice de grîu erau secerate deodată de un secerător dibaci şi oferite fetei dragi. Aceasta alcătuia din grîu o păpuşă, care era dusă gazdei şi păstrată pînă la recolta viitoare [18].

În Cehia, ultimul snop căpăta înfăţişarea unei femei cu pălărie de paie şi era dusă acasă în ultimul car. Trei fete împodobite cu ghirlande de flori o ofereau gazdei. Femeile care legau ultimul snop urmau să aibă un copil în anul viitor [19].

În Polonia (regiunea Krakoviei), femeia care lega ultimul snop era înfăşurată în el, dusă acasă în ultimul car şi udată cu apă de întreaga familie. Ea rămînea în snop cît timp dura dansul şi un an întreg i se spunea „baba” [20].

Un obicei identic cu cel din Polonia era şi în R. S. S. Lituaniană.

În Galiţia, boabele din cunună erau semănate primăvara în lan [21].

În Rusia se alcătuia simulacrul unei femei din spicele ultimului snop, era înveşmîntat şi dus acasă în cîntec şi joc [22].

În Bulgaria, păpuşa era aruncată în apă sau arsă, iar cenuşa ei era răspîndită pe cîmp. Păpuşa era numită „regina grîului” sau „mama grîului”. Uneori aveau loc ceremonii şi în timpul treierişului[23].

Obiceiuri înrudite cu cele menţionate erau şi sînt practicate intens şi în afara Europei.

---

[13] Frazer, *op. cit.*, p. 585.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem*, p. 595.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem*, p. 588.
[18] *Ibidem*, p. 590.
[19] *Ibidem*, p. 589.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem* p. 590.
[23] *Ibidem.*

De exemplu, în Selangor – Malaia, se alegea un mănunchi de fire de orez. Din acesta o vrăjitoare tăia şapte fire, le ungea cu untdelemn, le lega cu fire divers colorate, la tămîia, le învelea într-o pînză albă şi le punea într-un coş pe care-l ducea gazdei. Orezul era tratat ca un copil mic. Femeia gazdă, considerată ca mamă, era obligată să păstreze diferite tabuuri [24].

Înainte de începerea secerişului în Java, vrăjitorul alegea cîteva fire de orez, le ungea cu untdelemn şi le împodobea cu flori. Mănunchiurile erau numite „mirele şi mireasa orezului”. Se celebrează căsătoria lor, după care urmează secerişul [25].

Arnold van Gennep [26] relatează că în Franţa înainte de a se secera ultimul lan sau ultima porţiune de cîmp, un om aduce o ramură de salcie, pe care secerătorii o împodobesc cu flori albăstrele, margarete şi maci. În vîrful ei se aşază un cocoş viu. Fixat în vîrful unei prăjini, ramura este aşezată în mijlocul cîmpului de secerat. Din acel moment secerătorii concurează încercînd să ajungă fiecare primul la prăjina cu cocoşul. Cîştigătorul are dreptul să facă „snopul stăpîn” şi să-şi aleagă o regină. Perechea împodobită cu panglici merge în urma ultimei căruţe împodobite cu snopi. Ajunşi la gazdă primesc un ulcior cu vin pe care-l împart cu toţi secerătorii. Cocoşul este tăiat şi mîncat de toţi la un loc. Buchetul cu flori se fixează deasupra uşii hambarului.

În unele părţi, ramura de salcie se împodobeşte şi cu fire de grîu şi se împleteşte în formă de cunună, cruce, păpuşă sau animal. În alte locuri se dansează în jurul ultimului snop împodobit cu flori şi ramuri verzi.

Altădată proprietarul e legat în ultimul snop şi i se dă drumul după ce promite mîncare, băutură şi joc.

Hoffman Krayer [27] în *Fruchtbarkeitsriten im schweizerischen Volksbrauch*, după ce apreciază că astăzi riturile de fertilitate şi-au pierdut importanţa cultică, descrie diferite obiceiuri rituale practicate în Elveţia cu menirea să asigure fertilitatea pămîntului. Iată unul dintre ele : la sfîrşitul secerişului se lasă pe cîmp cîteva fire de grîu, de obicei nouă, deasupra cărora secerătorii pun bani. Cîţiva secerători spun o rugăciune de mulţumire. Un copil taie apoi cele nouă fire cu secera, din trei lovituri în numele Sfintei Treimi. Din aceste fire şi din flori se împleteşte o cunună, sau se întocmeşte o formă de porumbel. Această cunună este dusă acasă şi pusă la oglindă, unde stă pînă în toamnă, cînd se seamănă printre boabele noi, ca să fertilizeze pămîntul. Autorul menţionează stropirea cu apă a carului cu snopi şi a purtătorului ramurei.

A. A. Kaiev [28], în introducerea la *Manualul studiului folclorului rus* (cap. IV) descrie o parte din desfăşurarea obiceiurilor de seceriş. Astfel, femeile şi fetele făceau din paie coroniţe şi duceau primii snopi acasă, intonînd cîntece rituale. (Cîntecele legate de obicei — precizează autorul — s-au păstrat numai în ţinuturile învecinate cu Bielorusia.) Un mănunchi (12 fire) era păstrat pînă la însămînţarea din anul următor, iar boabele de aici erau semănate primele.

---

[24] Frazer, *op. cit.*, p. 607.

[25] *Ibidem.*

[26] Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I–V *Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières*, Paris, 1951, p. 2237.

[27] Hoffman Krayer, *Kleine Schriften zur Volkskunde*, Basel, 1946, p. 182–183.

[28] A. A. Kaiev, „*Русская литература*”, Moscova, 1958, p. 76–79.

După seceratul grîului de primăvară se sărbătoreau „dojinki". Textul cîntecelor „dojinki" aminteşte de *greutăţile seceratului*, laudă pe stăpîn, iar prin aluzii străvezii cer să li se ofere secerătorilor o răsplată. Ultimul snop poartă numele de „imeninnik". Este îmbrăcat în sarafan şi împodobit cu funde, iar deasupra i se pune un „cocosnik" (veche pieptănătură la femeile ruse). În jurul lui se face joc. Snopul era dus în casă şi aşezat sub icoane. În întîmpinare ieşeau stăpînul şi întreaga familie, invitînd pe secerătoare să guste pîinea nouă. Boabele din snopul tăiat erau puse în hrana vitelor pentru a le feri de boli.

Folcloriştii bulgari au publicat o serie de cîntece de seceriş [29], interpretate în cadrul obiceiurilor prilejuite de sărbătoarea recoltei.

Primele relatări asupra obiceiurilor practicate în Moldova la seceriş le dă Dimitrie Cantemir [30].

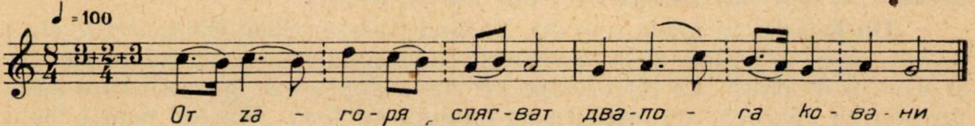
Wilhelm Schmidt aduce o primă contribuţie la cunoaşterea obiceiurilor agrare la romînii transilvăneni [31].

Gustav Adolf Heinrich confirmă, puţin mai tîrziu, cu materiale culese din Transilvania, existenţa obiceiurilor la ţăranii romîni [32].

---

[29] *Sbórnik*, cartea XXVII, 1913, p. 35.

Unul dintre ele cu titlul *S-a încins soarele în Romînia*, este asemănător melodiei de seceriş din sudul Transilvaniei, ca ritm, şi număr de silabe :



[30] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, f.a., Ediţia G. Adamescu, p. 143—144.

„ . . .ca şi în alte ţări unde nu s-a dezvoltat o cultură mai înaltă, aşa în Moldova, poporul de jos înclinat spre superstiţiune, nu s-a curăţit cu totul de ruşinoasele credinţe vechi ; astfel, la nunţi, la înmormîntări şi la anumite epoce ale anului, celebrează prin poezii şi cîntece nume necunoscute cari amintesc un cult vechi al Daciei. Aşa sînt : Lado şi Mano, Zîna, Drăgaica, Doina, Heoile, Stahia, Dracul în vale, Ursitele, Frumoasele, Sînzienele, Joimăriţele, Papaluga, Kiraleisa, Colinda, Turca, Sburătorul, Miazănoapte, Striga, Tricolici, Legătura, Deslegătura, Farmec, Descîntec, Vergelat ş.a. de acest fel". „Drăgaica pare a arăta pe Ceres. În epoca anului în care semănăturile încep a se coace, se adună fetele din mai multe sate vecine şi aleg pe cea mai frumoasă şi mai voinică sub numele de „Drăgaică". O duc cu mare alai la cîmp, împodobită cu o coroană şi cu spice de grîu şi cu multe panglici frumos colorate şi îi prind de mîini cheile de la hambarele lor. Astfel împodobită, cu mîinile întinse cu panglicile bătute de vînt — încît să se înfăţişeze ca o sburătoare — se întoarce de la cîmp acasă, cîntînd, jucînd, trecînd prin toate satele de unde sînt însoţitoarele sale, care în cîntece anume, o numesc cît mai des sora şi stăpîna lor. Mai toate fetele din satele moldoveneşti sînt foarte doritoare de asemenea onoare, deşi cîntecele lor spun că după datină, cea aleasă drăgaică nu se mărită vreme de trei ani".

[31] Wilhelm Schmidt, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*, Sibiu, 1866.

[32] Gustav Adolf Heinrich, *Agrariche Sitten und Gebräuche unter den Sachsen Siebenbürgens*, Sibiu, 1880.

Semnalările şi considerațiunile despre obiceiurile desfăşurate în cadrul secerişului, răspîndite în diverse publicații, sînt destul de numeroase[33]. Cel mai dezvoltat studiu tratînd această problemă din punct de vedere etnografic şi literar aparține lui Ion Ionică[34]. Interpretările date de autor faptelor de folclor sînt însă discutabile.

## II. ALTE OBICEIURI LEGATE DE MUNCILE AGRICOLE

În patria noastră, obiceiurile legate direct şi indirect de muncile agrare sînt numeroase şi variază de la regiune la regiune. Vom aminti cîteva din aceste obiceiuri ținînd seama de ciclul calendaristic.

*Pluguşorul* — este urarea pentru o recoltă îmbelşugată.

*Aruncarea semințelor* şi întîmpinarea cu urări de bine în ziua de Anul Nou.

*Capra*, *Turca* sau *Cerbul* şi *Buhaiul* sînt obiceiuri practicate în jurul sărbătorilor de iarnă, simbolizînd aceeaşi rodnicie.

În Țara Oltului, primul sătean care iese primăvara la arat este dus de flăcăi la rîu şi udat cu apă. Obiceiul este cunoscut sub denumirea de *Plugarul* şi este practicat în sărbătorile de primăvară.

*Udatul* şi *Sîngiorzul*, obiceiuri de primăvară răspîndite în Transilvania, simbolizează belşugul roadelor pămîntului prin acțiunea binefăcătoare a apei.

În ciclul obiceiurilor agrare premergătoare culegerii holdelor se încadrează *Căluşul* sau *Căluşarii*, vechi joc de rodire.

De Rusalii, în unele sate din Năsăud (Cristur-Şieu, Căianul-Mic etc.) feciorii merg în pădure şi se maschează îmbrăcîndu-se cu frunze de mazăre şi scoarță de cireşi. La intrarea în sat sînt aşteptați de plugarii care aduc un bou cu coarnele împodobite cu cunună de flori. Flăcăii poartă boul pe la casele gospodarilor, iar aceştia îl udă cu apă, urînd spor şi belşug. Obiceiul se numşete „Bou'nstruțat".

*Drăgaica* este un obicei legat de obiceiul strîngerii recoltei, practicat în Cîmpia dunăreană şi Moldova.

---

[33] Menţionăm pe cele mai importante :

Theodor Burada, *Cîntecul cununii la poporul romîn din Transilvania*, „Convorbiri literare", 1880—1881.

G.I. Pitiş, *Obicee de-ale plugarilor din Țara Oltului*, „Convorbiri literare", 1892.

Tudor Pamfile, *Agricultura la romîni*, Bucureşti, 1913.

Artur Gorovei, *Credințe şi superstiții ale poporului romîn*, Bucureşti, 1915.

Elena Voronca, *Studii în folclor*, Cernăuţi, 1912.

G. Ciauşanu, *Superstițiile poporului romîn în asemănare cu ale altor popoare vechi şi nouă*, 1914.

Apostol Culea, *Superstițiile poporului romîn — Datini şi muncă* [f.a.].

Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocişiu, Ştefania Cristescu, Viorica Sasu, H.H. Stahl, *Cununa în satul Şanț*, „Sociologie romînească", an. I, nr. 2, 1936.

Florea Florescu, *Cetele de secerătoare din Cuhea-Maramureş*, „Sociologie romînească", 1937, nr. 11—12.

[34] Ion I. Ionică, *Dealul Mohului*, 1943.

Sfîrşitul secerişului este şi el marcat de o serie de obiceiuri. În Transilvania, cel mai fastuos ceremonial este *Cununa*, *Buzduganul* sau *Crucea*, obicei ce-l vom descrie pe larg mai departe. În unele locuri din Oltenia, Muntenia şi în întreaga Moldovă, era credinţa că ultimele spice de grîu lăsate nesecerate pe cîmp, sau secerate şi păstrate în casa gospodarului pînă la noile însămînţări, au darul de a asigura rodul îmbelşugat al anului următor. Ele poartă diferite numiri : *Iepure*, *Barba popii* sau *Barba lui Dumnezeu*.

În unele sate din Transilvania se semnalează alături de obiceiul Cununii şi unele din aceste practici rudimentare de seceriş aflate în celelalte provincii romîneşti. Acest fapt ar îndreptăţi presupunerea că forma primară, cea mai rudimentară — mănunchiul de spice de grîu cu atribute deosebite —, a precedat în timp şi a generat „cununa" şi tot ceremonialul respectiv. S-ar putea lua în consideraţie însă şi cealaltă eventualitate : forma simplă ar putea constitui resturile sărace ale unui amplu ritual arhaic pe cale de dispariţie. Această ultimă ipoteză este însă puţin probabilă din cel puţin două motive şi anume : există sate în care trăiesc *cu aceeaşi intensitate* ambele forme — mănunchiul de spice — cu un număr redus de practici în jurul lui şi — cununa — cu tot cortegiul faptelor complimentare ; apoi forma simplă a manifestării are o mare extensiune teritorială şi în afara hotarelor ţării noastre, împrejurări care justifică presupunerea că am avea de-a face, de fapt, cu un obicei posedînd o istorie autonomă paralelă.

*Desfăşurarea obiceiului.* În cea mai mare parte a Transilvaniei s-a păstrat pînă în zilele noastre obiceiul de a sărbători sfîrşitul secerişului printr-o ceremonie tradiţională.

În trecut existau două posibilităţi ale desfăşurării obiceiului : 1) în cadrul muncii în gospodăria individuală, cînd tot ceremonialul era redus la cîteva momente : întocmirea cununii şi udarea efectuată în cadrul familiei de către membrii ei. În acest cerc restrîns, foarte rar aducerea cununii era însoţită de cîntec ; 2) în cadrul muncii colective, numită „clacă", unde la desfăşurarea obiceiului lua parte aproape întreg satul.

Nu vom intra în amănunte în ceea ce priveşte evoluţia „clăcii". Vom da numai cîteva lămuriri necesare.

Claca, ca formă a organizării feudale a muncii, s-a perpetuat în Transilvania pînă în 1848 şi în Muntenia şi în Moldova pînă în 1864. Ea era munca neplătită, obligatorie, prestată de ţăranul neliber (şerb, iobag sau vecin) domnului, boierului sau mănăstirii pe a cărei moşie muncea. Dacă, în genere, claca feudală a fost o instituţie răspîndită în toată ţara (Transilvania, Moldova, Muntenia etc.), în Năsăud ea a îmbrăcat forme deosebite, întrucîtva mai uşoare, deoarece ţăranii năsăudeni au fost *întotdeauna* ţărani liberi.

În schimb, alte ipostaze ale clăcii au avut în cuprinsul ţinutului o viaţă intensă. Astfel, s-a practicat claca la preot şi ceilalţi notabili săteşti, primar, notar, învăţător, la aceştia din urmă pe bază de schimb de servicii îndeobşte neechitabil. Claca era în aceste condiţii forma de muncă colectivă, cu caracter de gratuitate, implicînd totuşi oarecare obligaţii (hrana pentru acea zi de pildă). De asemenea, fără un temei efectiv contractual, atunci cînd nevoile îi determinau pe săteni să împrumute bani sau alimente de la cîrciumar sau chiabur, se presta la aceştia, una sau mai multe zile de clacă, după învoială, în schimbul amînării dobînzilor.

Cea mai frecventă, cu caracter de ajutor reciproc, era însă claca între neamuri şi vecini.

Desfăşurarea obiceiului cununii în acest cadru al muncii colective are mai multe etape :

1. Constituirea cetei de clăcaşi.
2. Strîngerea recoltei, la sfîrşitul căreia se face împletirea cununii din spice de grîu.
3. Procesiunea aducerii cununii în cîntec de la holdă la casa gospodarului, cu momentul culminant—udarea cu apă la răspîntii.
4. Masa tradiţională.
5. Jocul.

Existenţa obiceiului se întemeia în trecut pe credinţa că prin această ceremonie se asigură rodnicia pămîntului. Treptat, într-o măsură considerabilă datorită schimbărilor care au intervenit în mentalitatea oamenilor, elementul magic a dispărut, rămînînd doar ceremonialul, haina spectaculoasă şi prilejul de petrecere.

De menţionat, ca element subsidiar al tradiţiei, şi o raţiune practică a obiceiului : prin cunună se făcea selecţionarea empirică a seminţelor. Cununa făcută din spicele cele mai bine dezvoltate, era pusă la uscat. Primăvara, seminţe din aceste spice erau amestecate cu cele destinate pentru însămînţare. Se credea că astfel rodul viitor va fi bogat.

## III. RECONSTITUIREA OBICEIULUI DIN INFORMAŢII

### 1. — ÎNTOCMIREA CUNUNII

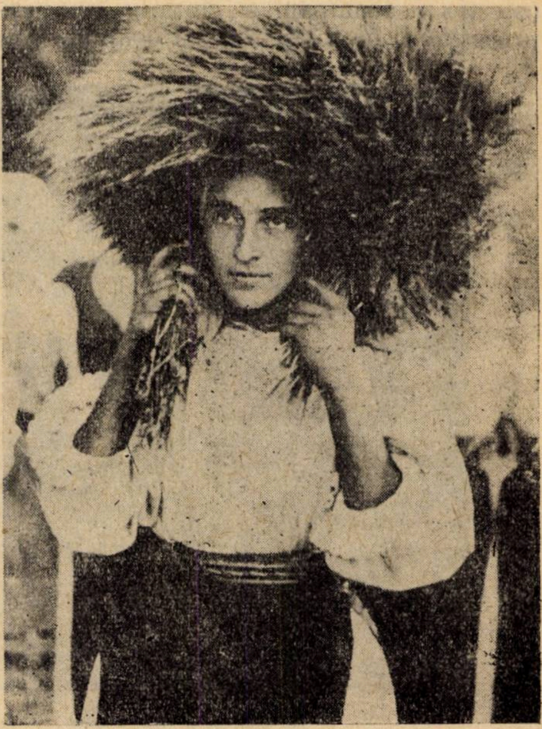
În Năsăud, la sfîrşitul secerişului femeile cele mai pricepute care au luat parte la munca de strîngere a recoltei aleg un ,,stog'' din cele mai frumoase şi bogate spice de grîu şi le împletesc dîndu-le o anumită formă. ,,Cununa nu ştie s-o facă oricine'' (Inf. Dociţa Creţu — Şanţ, Năsăud, 1935). Împletirea cununii presupune deci un anume meşteşug.

,,Împleteşte în trei, ca părul femeii, apoi o face roată. Cununa este mare, cam cît capul''. (Inf. Pop Raveca — Rebrişoara, Năsăud, 1958.) ,,Împleteşti în patru ca cum ai împleti părul. Întîi o faci lungă, ş-apoi o faci colac'', întăreşte afirmaţia de mai sus Reghina Tăpălagă (Leşu-Năsăud, 1957). Amîndouă informatoarele amintesc cu această ocazie de transformarea pieptănăturii fetei la ceremonia nupțială a căsătoriei. În Năsăud deci, forma împletiturii este de cunună propriu-zisă[35]. În restul Transilvaniei, mai ales în partea de sud, „cununa”, deși poartă acestă denumire, este alcătuită în formă de buzdugan, cruce simplă, sau cu mai multe brațe, ajungînd pînă la doi metri, făcută pe schelet de lemn și purtată de un fecior. Această înprejurare ar putea fi interpretată ca o dovadă a faptului că în Năsăud obiceiul este mai vechi decît în restul țării sau s-a păstrat în forma lui mai veche, fără interferențe.

Cununa se face numai din spice de grîu curat. Dacă stăpînul lanului, dintr-un motiv sau altul a semănat numai orz sau ovăz, renunță la împlinirea obiceiului sau împrumută grîu pentru cunună din vecini.

În Năsăud, în unele sate, dacă recolta de grîu a fost mare, se fac două cununi pentru aceeași holdă, iar dacă a fost mai mică numai una.

Cununa de grîu este purtată de „fete mari”, caste. „Cununa o poartă o fată curată, tînără, iar cînd o ia, o ia un băiat tînăr curat” (Inf. Strugariu Tiroana, Parva — Năsăud, 1958). „Dacă e fată curată se face grîul bun și mîndru. Dacă nu, se face rău, neghinos și cu tăciune”, motiva informatoarea Angelina Pop (Șanț-Năsăud 1935).



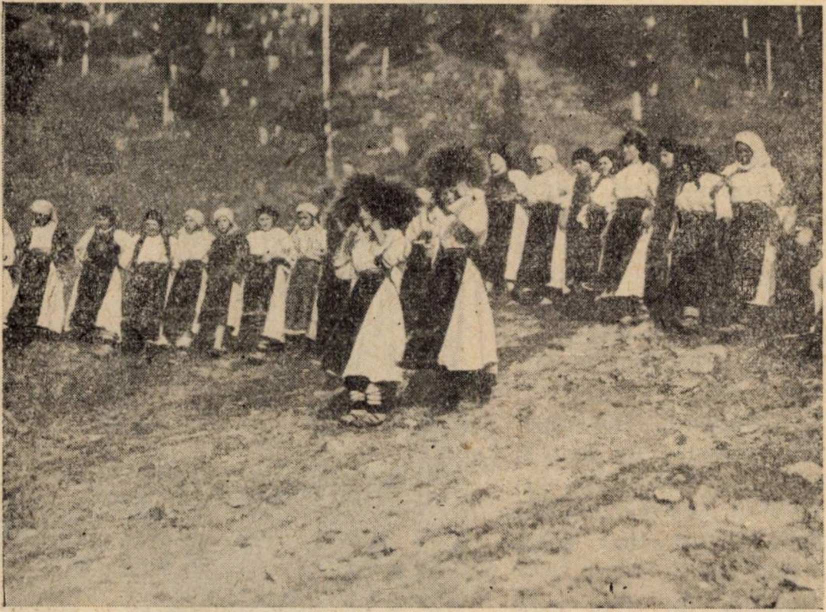
1. O fată poartă cununa.

---

[35] Din fire de grîu tăiat cu tulpina scurtă, fac „mănunciuri” (cît cuprinde într-o mînă), 20 de mănunchiuri pentru o cunună. Scoate de aici cîte zece fire și împletește „struțurile”. Le leagă cu „ață de buși” (ceea ce cade de la meliță), apoi le încolăcește în formă de con, nu prea înalt, deschis la amîndouă capetele. Deschizătura de jos este atît de mare cît poate intra pe cap. Cea de sus este închisă cu un mănunchi mare de spice de grîu cu cozile foarte lungi, pentru a ajunge afară prin deschizătura de jos. Aici cozile sînt despărțite în două, pentru a fi ținute cu amîndouă mîinile atunci cînd cununa este așezată pe cap. Este necesar să fie ținută, deoarece greutatea ei este de cca. 2 kg.

## 2. — PROCESIUNEA. UDAREA CUNUNII. CÎNTECUL ŞI TAROSTEA

Alaiul ce însoţeşte fata, care îmbrăcată în haine de sărbătoare poartă cununa, este compus din fete şi neveste tinere, şi mai în vîrstă, care au ajutat la strînsul recoltei şi cîteodată şi de lăutarii care vor cînta la joc (aceştia *nu* acompaniază cîntarea, sînt participanţi pasivi la alai). În timpul procesiunii, pe tot parcursul drumului, femeile intonează cîntecul ceremonial al cununii cu voce puternică, pentru a fi auzit cît mai departe, totul avînd o solemnitate deosebită.



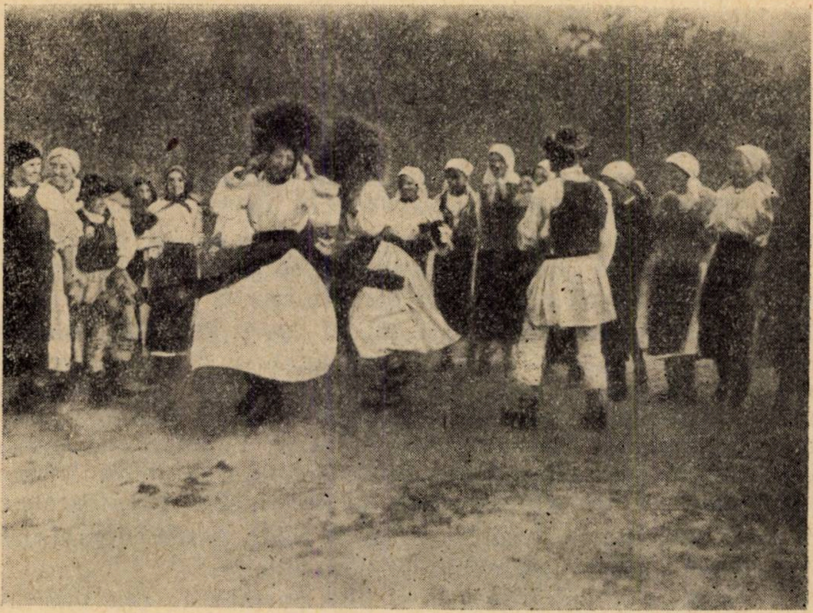
2. Alaiul cununii coboară cîntînd către sat.

Cînd alaiul a intrat în sat, copii, tineri şi bătrîni, ies cu toţii pe la porţi sau în drum. Mulţi dintre ei intră chiar în rîndul alaiului pentru a însoţi cununa pînă la destinaţie şi a lua parte la jocul cu care se va încheia sărbătoarea.

La răspîntiile drumurilor, cununa, şi o dată cu ea fata care o poartă, este udată din abundenţă cu apă, de feciorii ce o aşteaptă cu doniţele pline. „Feciorii o udă [cununa] în sat, pînă la casa gazdei" (Reghina Tăpălagă, Leşu-Năsăud, 1957). Actul udării cununii, ca şi celelalte momente ale obiceiului, şi-a pierdut vechea semnificaţie şi se împlineşte în virtutea obişnuinţii sau, aşa cum reiese din mărturisirea informatorului Sever Scripeţi : „Feciorii aşteaptă cu videri (găleţi) pline, într-ascuns, să se veselească. Numai feciorii, tineretul udă, bătrînii nu" (Şanţ-Năsăud, 1958). Udarea cununii dăinuieşte ca element spectaculos, ca prilej de veselie. În timpul cît i se toarnă găleţi de apă pe cap, fata purtătoare a cununii se învîrteşte lin pe loc — „ca să sară apa de pe ea", motivează logic Pop Raveca (Rebrişoara-Năsăud, 1958).

La cununa făcută în 1935 în Şanţ-Năsăud, „găzdoaia" Angelina Pop a întîmpinat alaiul în „tîrnaţ"' (galeria casei), cu un vas cu apă din care stropeşte cu un buchet de „bosîioc".

Cîntînd, aducătoarele cununii intră în casă. Fetele înconjură de trei ori masa special amenajată întocmai ca la nuntă.



3. Tinerii udă cununa.

Urmează „tarostea cununii" sau „descîntecul cununii", rostit de obicei de o femeie care-l ştie mai bine. Acesta este un monolog în care se povestesc gazdei păţaniile petrecute de la holdă pînă aici, împletite cu întîmplări împrumutate din basm. Apoi se adresează cuvinte de laudă gazdei care s-a învrednicit să împlinească această sărbătoare şi i se cer daruri pentru osteneala secerătorilor — anume mîncare şi prilej de joc. În descîntecul sau tarostea cununii — text poetic recitat de o femeie din alai — pe lîngă diverse episoade şi descrierea unor întîmplări fictive, către sfîrşit se cere ceremonios un tînăr pentru a lua cununa de pe capul fecioarei. Acesta trebuie să îndeplinească şi el anumite condiţiuni. Principala condiţie este să fie „curat", în acelaşi sens ca şi fecioara. Celelalte condiţii sînt amintite doar pentru a crea voioşie.

„Să nu fie cu musteţe
Că-s fetele prea isteţe". etc.
(Ioana Iugan, Şanţ-Năsăud, 1935).

Feciorul sărută fata, ia cununa şi-o pune pe masă.

## 3.—MASA TRADIȚIONALĂ (CINA)

În jurul mesei cu bucate se așază numai fetele ce au secerat și feciorul care a luat cununa. Mai înainte vreme bucatele ce se serveau la ospățul cununii erau specifice, și la toate cununile aceleași, între altele grîu fiert în lapte. În ultimii 30 de ani masa e compusă din zeamă de „toșmagi” (tăiței), găluște cu curechi și rais (orez), slănină, pită, ginars [36].

## 4.—JOCUL

După terminarea cinei urmează jocul. Fetele dansează cu feciorii care așteaptă afară. Muzica și jocurile sînt cele obișnuite la hora duminicală și la petreceri. Jocul se desfășoară pe muzica executată de lăutari. „Cînd eram eu fată, era mai mult cu trișcași (fluierași), amu cu muzicant (viorist)”. (Raveca Pop, Rebrișoara-Năsăud, 1958).

Cununa este așezată apoi de gazdă la loc de cinste, în grinda casei, pînă toamna cînd este „îmblătită”, urmînd ca primăvara boabele să fie amestecate, simbolic, cu cele ce vor fi însămînțate.

În perioada de transformare socialistă a agriculturii, obiceiul cununii s-a menținut acolo unde a existat, fiind preluat și adaptat condițiilor evoluate de viață și cultură. Astfel, în anul 1957, cînd colectivizarea agriculturii nu era încă desăvîrșită pe toată țara, în comuna Șanț, după stringerea recoltei de pe terenurile Sfatului Popular, s-a întocmit o cunună din spice de grîu, după care a urmat împlinirea obiceiului tradițional. Elementele noi, deosebitoare față de trecut sînt următoarele :

1. — Cununa a fost dusă la Sfatul Popular, gazdă organizatoare a muncii comune, în locul gospodarului individual.

2. — Cununa de spice de grîu a fost purtată de cea mai harnică dintre fete (cea care a lucrat două zile voluntar) nu de cea castă, cum se pretindea pînă acum.

3. — Sărbătoarea cununii a fost făcută cu o zi înaintea terminării secerișului, întrucît ultimul lot nesecerat nu umplea o zi întreagă, s-a cîștigat astfel un timp prețios de muncă.

4. — Alaiul cununii nu a mai pornit de la holda secerată, ci de la casa femeii care a împletit cununa, prima casă din apropierea lanului secerat.

5. — Textul melodiei este dictat de fiecare din participante cum își aduce aminte și scris de o fată, după care-l repetă pentru ca să-l memoreze.

6. — În textul consacrat se înlocuiește cu bună știință termenul tradițional de „gazdă” cu „Sfat”.

7. — De asemenea se precizează : „ducem ovăzu”, adică produsul cu care era planificat Sfatul pentru recoltat și nu grîul ca în cîntarea tradițională.

---

[36] Băutura făcută din alcool amestecat cu două sau trei părți apă îndulcită cu zahăr sau miere, în care s-a fiert de obicei chimen, sau altă plantă aromată.

8. — Fata care poartă cununa schimbă hainele de sărbătoare cu altele de toată ziua pentru a nu le expune la ,,ploaia'' din găleţile feciorilor care vor uda cununa.

9. — La intrarea în sat încep să cînte şi femeile nu numai fetele pentru a da mai multă amploare spectacolului.

10. — În curtea Sfatului răspunsul dat după ce s-a spus ,,tarostea'' cununii a fost spus tot de femeia care a rostit ,,tarostea'', în locul fetei purtătoare a cununei.

11. — Preşedintele Sfatului în locul unei formule rituale de cele mai multe ori neînţeleasă, mulţumeşte pe înţelesul tuturor pentru ajutorul dat de colectivitatea satului pentru strîngerea recoltei.

12. — La jocul cu care se încheie petrecerea ia parte majoritatea celor prezenţi, nu numai cei care au lucrat.

În comuna Mintiu s-a constituit gospodărie agricolă colectivă din anul 1953. Din informaţiile culese în anul 1961, reiese că s-a făcut cunună în fiecare an. Întrebaţi fiind de ce fac cunună, au motivat: ,,Pentru că am avut în tăt anu recoltă bună şi frumoasă şi spice bogate. Se făcea şi înainte cine avea fată de căsătorit''. În acest an au lucrat două brigăzi şi amîndouă au făcut cunună.

— Cununa a fost dusă la sediul gospodăriei.

— Ea a fost purtată de cea mai tînără fată din brigadă.

— Lipsind muzicantul au cîntat femeile şi s-a jucat pînă după ora 12 noaptea (,,cînd am ajuns acasă difuzorul tăcea'').

Din împlinirea obiceiului în împrejurările amintite, reiese că fenomenul folcloric şi-a schimbat funcţia, devenind spectacol şi prilej de petrecere.

## IV. TEMATICA LITERARĂ

Textul cîntecelor de cunună este unitar din punct de vedere tematic în satele cercetate. Faptul folcloric nu a fost cercetat niciodată suficient de sistematic şi intens pe teren, de aceea culegerea materialului prezintă multe goluri, astfel că nu se pot face afirmaţii categorice în ceea ce priveşte frecvenţa textelor.

Din studierea celor 31 de exemplare culese între 1929 şi 1962 am putea constata că textul de cunună cuprinde, în caz de maximă extensiune, ideală, V teme cu 14 motive bine înlănţuite între ele.

*Tema* I. 1. — Pregătirile de dimineaţă ale femeilor în vederea lucrului — seceratul.
  2. — Plecarea cununii din bogăţia rodului pămîntului şi a muncii.
  3. — Drumul parcurs de cunună şi aprecieri asupra ei.

*Tema* II. 4. — Descrierea muncii:
  a). — Fetele seceră.
  b). — Compararea holdei, compactă şi înaltă, cu un zid.
  c). — Feciorii leagă snopii şi fac clăi.
  d). — Compararea clăilor cu nişte soldaţi.

*Tema* III. 5. — Purtătoarea cununii, posesoarea unor însuşiri alese.
6. — Compararea fetelor de măritat cu merele coapte, bune de cules.
*Tema* IV. 7. — Udatul cununii.
*Tema* V. 8. — Anunţarea sosirii.
9. — Chemarea gazdei în întîmpinarea cununii.
10. — Cererea darurilor.
11. — Salutul adresat gazdei la ieşirea în ocol.
12. — Invitaţia făcută gazdei să-şi curețe hambarele pentru a primi noua recoltă.
13. — Urarea de încheiere făcută gazdei.
14. — Învîrtirea în jurul mesei.

Numărul temelor şi al motivelor în cuprinsul fiecărei variante culeasă de noi a depins de memoria informatorilor, unele exemplare fiind mai ample, altele mai reduse. De asemenea, ordinea temelor şi a motivelor variază de la informator la informator.

Pentru a avea imaginea unui text al cîntecului de cunună dăm mai jos două exemplare, unul cules în anul 1935 din comuna Şanţ şi al doilea cules în anul 1961 în comuna Mintiu. Acestea sînt dintre cele mai dezvoltate variante, cuprinzînd cinci teme cu zece motive.

Textul cules din comuna Şanţ: (Inf. Ioana Iugan, 1935)

I — 1 Dimineaţa ne-am sculat
Şi pe obraz ne-am spălat,
Lu Dumnezeu ne-am rugat,
Poale albe-am suflecat,
Săcera-n mîn-am luat
Şi la hold-am alergat.
Mare hold-am săcerat.
II — 4b Holda ca păretili
Secerat-o fetili.
I — 2 Cununa de unde vine
Multe clăi or pune mîne.
Cununa de unde pleacă
Multe cară mîne-ncarcă.
III — 6 C-aşa-i rîndu fetelor
Ca şi rîndu merelor.
Cîn îs mere mărunţele
Şăd pe crăngi înşirăţăle.
Dacă prind a se mări
Ele prind a se rări.
IV — 7 Ieşiţi feciori cu apa
Şi ne udaţi cununa.
Ieşiţi feciori cu rîu
Ca să ne udaţi grîu,
Că tare nu ne-aţi udat.
Or fîntînile-o săcat?

V —12 Mătură-ţ gazdă podu
C-amu-ţ intră norocu,
Cunună cu grîu roşu.
Mătură-l de grîu de an
C-amu-ţ vine din ast an.
Mătură-l de grîu de toamnă
Că-ţ aducem din ias-toamnă.
Mătură-l de grîu de vară
Că-ţ aducem din ias-vară.
Tot grîu mîndru şi roş
Ca şi faţa lui Hristos.

V —13 Să trăieşti gazdă cu bine
Lădoaili şie-ţi pline.

Textul cules din comuna Mintiu (Inf. Bălan Maria, Brăsvălean Raveca, Leşan Maria, Năsăudean Viorica, Bălan Ana, Năsăudean Margareta, 1961).

I — 2 Di unde cununa vine
Rămîne ţarina plină.
De unde cununa pleacă
Rămîne ţarina-ntreagă.

II — 4 b Săcerat-o fetile
Holdă ca păretile.

4c Şi feciorii le-a pus clăi.

4d Şi-o pus clae după clae
Ca cătanele-n bătae.
Şi-o pus clăile-n şireag
Ca cătanele-n Răteag.

IV — 7 Cununiță-mbujorată
Cum trăbuieşti adăpată.
Nu cu apă din ulcior
Că cu jinars monopol.
Nu cu apă din pîrău
Cu žin di la făgădău.
Nu ştiu văile-o săcat.
Or fişiorii s-o culcat.
Nu ştiu văile-o stîrpčit.
Or fišiori-o adurnit.

V — 8 Hai deşchide preşedinte
Să tăt merem înainte.
Şi noi bine ne-am purtat
Holdele le-am săcerat.
Asta-i cununa de grîu
Săcerată-n colectiv.

În cele ce urmează vom expune fiecare temă cu motivele respective, ţinînd seamă de înlănţuirea dintre ele şi de frecvenţa lor.

Tema I. — Este un episod introductiv și este evident cea mai frecventă. Motivul 1 al temei cuprinde pregătirile de dimineață în vederea lucrului, a secerișului.

1. — Dimineața ne-am sculat
2. — Și pe obraz ne-am spălat,
3. — Lu Dumnezeu ne-am rugat,
4. — Poale albe am suflecat,
5. — Săcera-n mînă am luat,
6. — Și la holdă am alergat,
7. — Mare holdă am săcerat.

Varianta de mai sus, culeasă în comuna Șanț, este cea mai dezvoltată formă a motivului 1. În varianta din Zagra, versul 4 este înlocuit cu versul 7, iar versurile 5 și 6 lipsesc.

Motivul 2 este al plecării cununei din bogăția rodului pămîntului și al muncii. Este cel mai frecvent motiv din exemplarele cercetate.

1. — Cununa de unde vine
2. — Multe clăi or pune mîne.
3. — Cununa de unde pleacă
4. — Multe care mîne-ncarcă.

în unele variante versurile 2 și 4 sînt înlocuite cu :

2. — Rămîne țarina plină.
4. — Rămîne țarina-ntreagă.

În exemplarele din Parva și Rebra, comune așezate spre dealuri foarte înalte, în versurile de introducere se descriu și condițiile de relief.

Coborînd din dial cu piatră
De la holdă săčerată.

Aici și în toate comunele cu așezare mai înspre munte din Năsăud, cultura grîului este dificilă. Din cauza temperaturii scăzute și a ploilor abundente, coacerea lui întîrzie în unele locuri pînă în mijlocul lunii septembrie. În comuna Șanț precizează chiar locul holdei de unde a pornit cununa, făcînd și aprecieri asupra cununii care este fruntea grîului și cu aceasta se expune motivul 3.

De la vîrfu *Arșiții*
Vine fruntea grîului.
De la vîrfu muntelui
Vine fruntea grîului.

Cîteva variante ale motivului trei cuprind un element comun colindelor și cîteodată baladelor și anume localizarea în spațiu : „Țăligrad” sau „Țarigrad”.

*Din sus de la răsărit*
Mîndră cunună-o pornit.
Din jos de la Țăligrad (Constantinopol)
Mîndră cunun-o plecat.

Prezenţa acestui element în colinde, precum şi a altor elemente pe care le vom semnala la locul potrivit, ne duce la prezumţia că obiceiul cununii ar putea fi o verigă, care împreună cu celelalte obiceiuri — colindatul, capra, buhaiul, pluguşorul, căluşul etc. — forma lanţul continuu al ciclului agrar, din care au rămas doar fragmente în zilele noastre.

Tema II. — Are un singur motiv (4) al descrierii muncii. Motivul este cules pe o arie destul de mare (13 sate) şi precizează efectuarea muncii secerişului, muncă ce era prestată exclusiv de femei. Versul care cuprinde această idee este întotdeauna asociat cu un altul, în care se compară desimea şi înălţimea holdei cu un perete :

a) Secerat-o fetele
b) Holdă ca păretele.

În comunele Suplai, Zagra, Parva, Rebra şi Mintiu, ideea este redată mai categorică.

Fetele o šăcerat
c) Fiśorii clăi o-nşirat.

În textele din afara teritoriului năsăudean, această temă este mult amplificată în acest sens. Cele două versuri în forma de mai sus sînt însă doar un rezumat al motivului enunţat.

Aproape întotdeauna, de fragmentul repartizării muncii se sudează în chip logic descrierea mai departe a lucrului, la care se adaugă comparaţia între clăi şi cătane.

d) Şi-o pus clae lîngă clae
Ca cătanele-n bătaie.
S-o pus clăile-n ıînduri
Ca cătanele-n ţuguri.
S-o pus clăile-nşirate
Ca cătanele-n paradie.

În satul Rebrişoara s-au cules doar ultimele două versuri plus :

Ş-aşa-s clăile-n ıînđuţ
Ca cătanele-n drumuţ.

În comuna Susenii Bîrgăului se simplifică motivul :

Ş-or pune aşa đe multe
Ca cătane m$^{ń}$ii şi sute.

În satele mai dinspre munte, intervine iarăşi un element local specific. Astfel, în Leşu, Parva, Rebra, este amintită colaborarea sau chiar alternarea dintre ciobănie şi agricultură :

Ş-aşa-s clăile de multe
Ca *oiţele* pe munte.

Dezvoltarea acestui element față de cel al comparației cu cătanele este mult mai mică, iar frecvența mai redusă. În zona sud-vestică a Năsăudului, deşi relieful se domoleşte treptat către platoul Transilvaniei, tematica legată de cele două ramuri de activitate se intensifică.

Tema III. — Este conscarată fetei încununate și tovarășelor ei de muncă.

Primul motiv (5) cuprinde cuvintele de laudă pentru frumusețea și curățenia fecioarei alese să fie pentru un moment în atenția satului întreg.

1 Cine duce cununa
2 Dreaptă-i ca și lumina.
3 Ca lumina cea de său
4 Care-o pun domnii-n bacău [sfeșnic].
5 Ca lumina cea de ceară
6 Care-o pun domnii-n pahară.

Motivul se găsește în variante culese din 10 sate din totalul satelor unde s-au întreprins cercetări.

În motivul șase din tema III se include sugestiva comparație a merelor coapte, gata de cules, cu fetele care au ajuns la vîrsta căsătoriei.

C-așa-i rîndu fetelor
Ca și rîndul merelor.
Cîn'îs mere mănunțele
Şăd pe crăngi înșirățele.
Dacă prind a se mări
Ele prind a se rări.

Cu această subtilă aluzie se relevă iarăși tangențele între cele două obiceiuri : cununa și nunta.

Tema IV. — Principala temă din întreg cîntecul cununii este tema udatului, pe care am plasat-o în ordinea motivelor stabilite de noi a 7-ea. Este cea mai dezvoltată și cea mai variabilă de la sat la sat. În toate variantele temei udatului se poate oglindi fidel o bună parte din cadrul desfășurării ceremonialului.

1 Cununa vine din munte
2 Şi nu-i cine să o ude.
3 Nu ştiu văile-o săcat
4 Ori ficiorii s-or culcat.
5 Nu ştiu văile-o stîrpit
6 Or ficiori-au adurmit.
7 Cununiță scuturată
8 Trebui-o-ai adăpată,
9 Tot cu apă din pîrău,
10 Cu žin di la făgădău.
11 Cu apă din fîntîniță
12 Cu žin di la crîșmăriță.

Forma cea mai des întîlnită a temei udatului este însă :

Ieşiţi ficiori cu apa
Şi ne udaţi cununa.
Ieşiţi ficiori cu rîu
Şi ne uďaţi grîu,

care în varianta din com. Susenii Bîrgăului, culeasă în 1936, ajunge pînă la blestem :

Śine n-a uďa cununa
Să n-ažiungă săptămîna.

Dezvoltarea acestei teme este mai mare în comparaţie cu celelalte, dată fiind, probabil, importanţa faptului care ocupă locul central al desfăşurării obiceiului.

Tema V. — Include patru motive : Primul este motivul (8), anunţul sosirii alaiului la destinaţie :

Noi vinim pi lîngă prag
Cu cununa cît un steag.
Noi vinim pi lîngă poartă
Cu cununa cît o roată.

După cum se vede şi aici este o palidă aluzie la nuntă prin compararea cununii cu „steagul”, care este prezent numai în ceremonialul nunţii.

Urmează motivul (9) chemării gazdei în întîmpinarea cununii, motiv cules într-un singur sat, Şanţ, în anul 1935 :

Ieşiţi gazde pînă-n prag
Să vezi cum venim cu drag.
Şi ieşi gazdă pînă-n poartă
Să vezi cum venim cu roată (cununa).

Legat de motivul de mai sus apare cel al cererii darurilor (10), lipsită de amprenta magică ca în celelalte regiuni ale ţării, unde neîmplinirea cererii aduce ameninţarea cu deslănţuirea forţelor distrugătoare ale naturii asupra viitoarei recolte.

Ieşi-ne gazdă' nainte
C-o cupă de žin śerbinte,
Că-ţ vinim cu mare činste.

Intrînd în curtea gospodarului, secerătoarele adresează un salut (11) şi motivează eventual întîrzierea.

Bună sara ďomn de ţară
Oţ ieşît cu tăţ afară,
Înaintčie cununii,
C-az gîn'i că n-am vinî,
Noi ğe cîn'am śi venită,
Da ni-o fo holda-ncîlcită.
Noi ğe cîn' am śi plecată
Da ni-o fo holďa pcicată.

În 1961, în com. Mintiu, cînd secerătoarele au adus cununa de pe lanul Gospodăriei Colective la Sf. Popular, s-a adaptat motivul la elementele noi.

Hai deschide președinte
Să tăt merem înainte.
Și noi bine ne-am purtat,
Holdele le-am secerat.
Asta-i cunună de grîu
Săčerată-n colectiv.

Dar noul rod cere condiții speciale de găzduire și atunci i se fac gospodarului diverse recomandări (12).

Mătură-ți gazdă podu
C-amu-ți intră norocu
Cunună cu grîu roșu.
Mătură-l de grîu de an,
C-amu-ț vine din ăst an.
Mătură-l de grîu de toamnă,
Că-ț aducem din iast toamnă.
Mătură-l de grîu de vară,
Că-ț aducem din ias vară.
Tăt grîu mîndru și frumos,
Ca și fața lui Hristos.

Elementul religios creștin din ultimele două versuri este un adaos, ca o lipitură, la stratul arhaic din celelalte versuri cu caractere evidente economice-gospodărești. Forma de mai sus a fost culeasă într-un singur exemplar în comuna Șanț, 1935.

Urmează urarea de încheiere (13)

Să trăiești gazdă cu bine,
Lădoaili śie-ți pline.

Versuri culese doar în comuna Șanț, 1935.

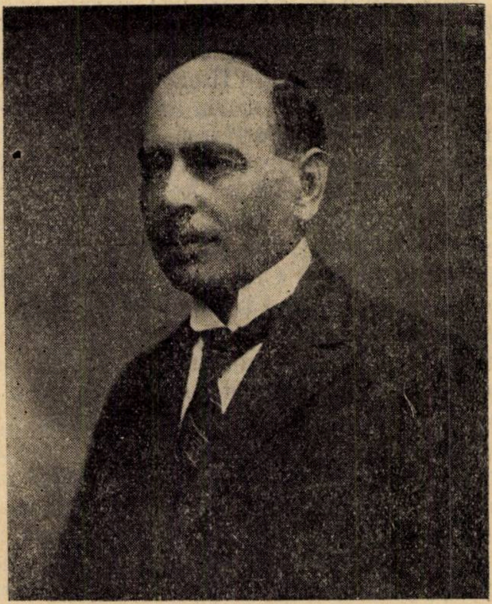
În comuna Leșu, tot în anul 1935, mai apare ca motiv final: (14) îndemnul la îndeplinirea uneia din practicile obiectivului:

Învîrti-te roată-n casă,
Că-s cupă de žin pe masă.

Motivarea inițiativei este, evident, legată de veselia ce va urma și nu de „misterele" ascunse în ritualul antic.

Așadar, obiceiul pierzîndu-și caracterul ritual, chiar practicile incluse în el fiind golite de vechea funcție magică, tematica literară rămîne strîns legată de realitatea economică. Fiecare motiv cuprinde aspecte din viața oamenilor în mijlocul cărora s-a dezvoltat obiceiul.

Textul a evoluat înaintea melodiei, înglobînd mai repede și mai vizibil elementele noi. Astfel, varianta creată în gospodăria colectivă din comuna Mintiu nu este un fapt excepțional, ci rezultatul normal al evoluției folclorului.



# DUMITRU CARACOSTEA

În seara zilei de 2 iunie 1964 s-a stins profesorul Dumitru Caracostea, fost profesor de istoria literaturii romîne moderne și folclor la Universitatea din București și fost director al Institutului de istorie literară și folclor de pe lîngă acea catredă.

Profesorul D. Caracostea s-a născut la 10 martie 1879 în Slatina[1]. Tatăl său, judecător în Slatina, descindea dintr-o familie de aromîni stabiliți în țară la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Școala primară și prima clasă de liceu le urmează în orașul natal, apoi continuă studiile liceale la colegiul Sf. Sava din Capitală, pe care îl absolvă în 1900. În același an se înscrie la facultatea de filozofie și litere din București, unde este remarcat de profesorii Titu Maiorescu și Ovid Densusianu. Ca student,

---

[1] Datele biografice, precum și unele indicații bibliografice le deținem de la Lucia D. Caracostea și Lucia Protopopescu, soția și fiica defunctului, cărora le aducem mulțumiri și pe această cale.

Rev. etn. folc., tom. 9 nr. 6. p. 635–637, București, 1964

în 1902 se angajează copist la Curtea de Conturi pînă în 1907, cînd își trece examenul de licență. Între 1907 și 1909 este profesor la diferite școli particulare din Capitală. În 1909 își trece examenul de capacitate în romînă și franceză — amîndouă principale — fiind clasificat întîiul și este numit la școala normală din Buzău. În același an, obține prin concurs o bursă pe 3 ani pentru specializare în filologie romanică la Paris. Optează însă pentru Viena, unde profesa renumitul romanist Wilhelm Meyer-Lübke. În 10 iunie 1913 își trece doctoratul în filozofie, iar în 26 iunie 1913 obține doctoratul[*] în filologie romanică și istoria artei. W. Meyer-Lübke îl reține ca lector, însărcinîndu-l să predea cursuri de limba și literatura romînă în cadrul Institutului de limba și literatura romînă, înființat de T. Maiorescu pe lîngă catedra lui W. M. Lübke. La sugestia acestuia, primul curs se ocupă cu folclorul romînesc, dar văzut în legăturile lui evidente cu folclorul sud-est european. În 1914, W. M. Lübke l-a invitat să redacteze împreună un studiu asupra lui Creangă — W. M. Lübke sintaxa, iar D. Caracostea stilul — propunîndu-l totodată docent pe lîngă catedra lui. Izbucnirea primului război mondial îl silește să revină în țară.

Între 1914 și 1925, este profesor la liceul Gh. Lazăr din Capitală unde are elevi, între alții, pe T. Vianu și G. Călinescu. În 1919 funcționează și ca profesor la Școala superioară de război, unde ține „un curs de folclor aplicat la experiența primului război mondial", — după cum specifică într-o autobiografie, publicat în 1922 sub titlul *Aspectul psihologic al războiului*. În 1920 este numit prin concurs docent pentru istoria literaturii romîne și folclor pe lîngă catedra lui Ion Bianu. În 1921, este numit profesor de limba și literatura romînă la Universitatea din Roma, dar anumite considerente îl fac să renunțe și să rămînă în țară. În 1923, este numit conferențiar suplinitor, definitivat în 1926. În 1930, prin scindarea catedrei de istoria literaturii romîne, devine prin concurs profesor titular al catedrei de istoria literaturii romîne moderne și folclor. Între 1931 și 1940 funcționează și în calitate de conferențiar de limba romînă la Academia de înalte studii comerciale și industriale. Prin 1933, înființează pe lîngă catedră, fără subvenții oficiale sau particulare, *Institutul de istorie literară și folclor* prin care stimulează activitatea elevilor și colaboratorilor săi, publicînd o serie de monografii valoroase, între care și *Ideologia literară a lui I. H. Rădulescu* a elevului său D. Popovici, fost profesor de istoria literaturii romîne la universitatea clujeană. În cadrul Institutului organizează și acele mărturisiri literare prin care scriitorii cei mai de seamă ai vremii — Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction etc. — își descoperă tainele laboratorului lor de creație.

În 1938 este ales membru titular al Academiei Romîne. În 1939—1940 este invitat să țină prelegeri la universitățile din Berlin, Roma, Florența, Geneva, Berna și Zürich. În timpul războiului, prof. Fr. Kainz de la Universitatea din Viena îi cere îngăduința de a-i traduce și publica lucrarea

---

[*] *Wortgeschichtliches und Wortgeographisches aus dem Rumänischen*, 186 p., din care o parte — *Wortgeographisches und Wortgeschichtliches vom Standpunkte der Homonymität* — a fost publicată în *Mitteilungen des Rumänischen Instituts an der Universität Wien*... Band I (1914), p. 79—137 și în care a adoptat — se pare cel dintîi la noi — metoda geografiei lingvistice.

*Expresivitatea limbii romîne*, dar prof. D. Caracostea a preferat să o traducă singur, însă n-a publicat decît un capitol, *Typologie des mots roumains* în revista „Langue et Littérature”. Între 9 aprilie 1941 şi 1 mai 1944 este director al Fundaţiei pentru Literatură şi Artă. Ca urmare a cererii din 9 iunie 1944, este pensionat de la catedră pe data de 1 oct. 1944.

Profesorul D. Caracostea a depus o activitate laborioasă şi susţinută atît la catedră, la Institutul de istorie literară şi folclor, cît şi la secţia literară a Academiei Romîne. Activitatea sa de cercetare în domeniul literaturii şi folclorului se caracterizează prin preocuparea pentru lărgirea continuă a informaţiei, prin sublinierea criteriului estetic şi printr-o profundă originalitate. Dîndu-şi seama de pericolul amatorismului în domeniul literelor, a căutat să cultive în elevii săi cultul informării, ca primă treaptă indispensabilă pentru adîncirea problemelor, îndrumîndu-i să înveţe limbile străine ale popoarelor învecinate pe lîngă cele de largă circulaţie şi să-şi confecţioneze instrumentele necesare de lucru, în primul rînd bibliografia. În cadrul Institutului de istorie literară şi folclor s-a preocupat de întocmirea unor bibliografii, iar la Academie a iniţiat şi condus lucrările de redactare a bibliografiei periodicelor romîneşti pînă în 1900.

În studiile referitoare la literatură, a ierarhizat faptele după criteriul estetic, căruia i-a subordonat celelalte puncte de vedere, auxiliare (istoric, biografic etc.). De altfel, în centrul preocupărilor sale a stat mereu *Mioriţa* şi poezia lui *Mihail Eminescu*, cele două culmi ale literaturii noastre.

În folcloristică, profesorul Dumitru Caracostea a adus una din contribuţiile cele mai valoroase. Lucrările sale se disting prin aceea că pornesc de la ultimile date metodologice ale folcloristicii contemporane, fiind în curent cu ceea ce adusese folcloristica universitară din ţările cu o tradiţie mai veche în acest domeniu. În primele studii despre *Mioriţa*, el aplică metoda istorico-geografică, dar o depăşeşte prin subordonarea ei — după cum specifică şi în autobiografia citată — factorului estetic. Dîndu-şi seama că folcloristicei noastre îi lipsesc instrumentele elementare de lucru, iniţiază în cadrul Academiei Romîne întocmirea unui *Corpus Carminum Romaniae*. S-a alcătuit pentru început un catalog tipologic şi bibliografic al baladei populare elaborat de Arhiva de folclor din Cluj a Academiei. În studiile sale despre folclor, prof. D. Caracostea a îmbinat informaţia neobişnuit de largă cu ipoteze ce deschid noi orizonturi. A propus şi un sistem de clasificare a materialului folcloric, cu totul original, bazat în întregime pe relaţiile sociale. Deopotrivă de familiarizat cu lingvistica, istoria literară şi folclorul, poseda şi întinse cunoştinţe de filozofie, de istoria artei cum rar se mai poate întîlni, de aceea el s-a ridicat la sinteze şi ipoteze îndrăzneţe, prin care stă alături de marele său înaintaş B. P. Hasdeu.

*O. BÎRLEA*

# ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA CELUI DE-AL VII-lea CONCURS AL FORMAŢIILOR ARTISTICE DE AMATORI

Cel de-al VII-lea concurs a însemnat bilanţul rodnic a aproape 20 de ani de muncă entuziastă şi perseverentă dusă de sutele de mii de artişti amatori de la oraşe şi sate. Numărul impresionant de formaţii participante la diferitele etape ale acestui concurs demonstrează pe deplin largul caracter de masă pe care-l îmbracă, în momentul de faţă, activitatea artistică de amatori pe întreg cuprinsul ţării. Cîteva cifre sînt grăitoare : în Regiunea Argeş au fost angrenaţi în acest concurs 70.000 artişti amatori, în Regiunea Bucureşti 60.000, în Regiunea Ploieşti 47.218, în Regiunea Cluj 45.695 iar în Regiunea Maramureş 43.000.

Justa orientare în problemele de repertoriu, realizările valoroase din punct de vedere al prezentării scenice, bogăţia de conţinut a pieselor, diversitatea genurilor abordate, căutările unor forme noi de expresie artistică ca şi înalta măiestrie interpretativă, constituie mărturii că mişcarea artistică de amatori în această etapă, concomitent cu întărirea caracterului de masă, se înalţă tot mai sus pe treptele desăvîrşirii măiestriei artistice.

Potenţialul artistic al poporului nostru, care îşi are rădăcinile adînc ancorate în creaţia folclorică şi care şi-a demonstrat valoarea în nenumărate ocazii, capătă de data aceasta dimensiuni noi. Faţă de concursurile anterioare se cer semnalate în mod particular diversitatea şi noutatea formelor de manifestare, ca şi armonioasa îmbinare între creaţia populară şi cea cultă, expresie a unui bogat conţinut ideologic.

Această diversitate a alăturat, în domeniul artei coregrafice, de care ne vom ocupa în principal în însemnările de faţă, dansul popular de creaţiile coregrafice cu subiect, sau baletele clasice.

Nu vom dezbate în cele ce urmează aspectele privind totalitatea celor trei forme de exprimare prin dans, ci ne vom rezuma a comenta prezenţa în concurs a dansului popular, a modului în care el este valorificat în cadrul mişcării artistice de amatori. Şi de data aceasta, orientîndu-se spre izvorul creaţiei populare locale sau zonale, evoluţia celor mai multe formaţii a constituit o demonstraţie a diversităţii stilistice, a bogăţiei şi vitalităţii folclorului nostru, reuşind să contureze imaginea complexă a specificului romînesc în creaţia populară.

Această varietate stilistică reiese din compararea dansului bănăţean de exemplu, cu paşii săi arcuiţi, mărunţi şi dantelaţi, accentele în contratimp atît de caracteristice, ca şi deplina concordanţă dimensională între figurile dansului şi frazele muzicale ; cu jocul moldovenesc, în care paşii tropotiţi şi bătuţi, frecventele sincope ritmice, ţinuta uşor rigidă a corpului, creează imaginea unui stil viguros, bărbătesc ; sau a dansului oltenesc cu cel din regiunea Braşov, ca şi a jocurilor munteneşti cu cele de pe Valea Mureşului etc.

Rev. etn. folc., tom 9, nr. 6, p. 639–646 Bucureşti, 1964

Dar dacă această varietate stilistică în cadrul unităţii specificului romînesc coregrafic este îndeobşte cunoscută specialiştilor, cel de-al VII-lea concurs a adus în scenă dansuri inedite, variante noi, figuri necunoscute, care demonstrează pe deplin resursele inepuizabile ale folclorului nostru, vitalitatea sa. Dăm ca exemplu formaţiile căminelor culturale din Mireşul Mare şi Curtuiuşul Mare (Regiunea Maramureş), Ciunga şi Coruş (Regiunea Cluj), cea de la Răzmireşti (Regiunea Bucureşti), grupurile de dansatori de la Săpata (Regiunea Oltenia), Conţeşti (Regiunea Bucureşti) sau Chimitelnic (Regiunea Mureş-Autonomă Maghiară).

Un aspect pe care-l putem considera caracteristic celui de-al VII-lea concurs îl constituie numărul impresionant de dansatori (el depăşind deseori cifra de 100—120) cu care s-au prezentat în scenă foarte multe formaţii.

Lăsînd la o parte succesul organizatoric pe care-l reprezintă această angrenare masivă a tuturor generaţiilor în munca artistică, prezenţa în scenă a copiilor alături de jucători maturi şi bătrîni constituie chezăşia continuităţii tradiţiei folclorice, a dezvoltării ei creatoare în viitor.

Introducerea în formaţiile de dans a oamenilor în vîrstă, acolo unde ea nu urmăreşte un efect pur spectacular, a avut ca rezultat readucerea în circulaţie a unor jocuri sau variante dispărute. Astfel, folosind în mod creator materialul coregrafic cunoscut de bătrîni, formaţia de la Făgăraşul Nou (Regiunea Dobrogea) a prezentat o suită de jocuri locale inedite şi pline de interes, reuşind să redea specificul coregrafic dobrogean atît de puţin valorificat.

Aceasta constituie însă numai un aspect al valorificării folclorului care vizează în aceeaşi măsură orientarea asupra repertoriului şi modul de transpunere scenică a jocului.

În marea lor majoritate formaţiile care au prezentat dansuri populare s-au orientat just asupra repertoriului, fie că a fost vorba de folosirea directă a materialului folcloric, fie că au încercat prelucrări coregrafice. Acest fapt demonstrează şi o creştere a pregătirii profesionale a instructorilor, care au înţeles necesitatea cunoaşterii profunde, multilaterale a repertoriului unui sat sau a unei zone, pentru a putea folosi jocurile cele mai reprezentative, cele mai caracteristice. Astfel se explică reuşita deplină a formaţiei de la întreprinderea Automecanica din Sibiu (instructor Ion Macrea) care a folosit într-o montare coregrafică inspirată şi într-o execuţie de înaltă tehnicitate, fără să se piardă însă spontaneitatea şi sinceritatea interpretării, jocul Învîrtita cu două fete din satul Glîmboaca, ea însăşi o piesă de o rară frumuseţe şi mare virtuozitate. Tot astfel formaţia de la Palatul Culturii din Braşov a valorificat într-un dans plin de dinamism şi humor, Fecioreasca fetelor din satul Crihalma.

Din păcate au fost şi exemple care denotă o cunoaştere superficială a materialului folcloric, intructorii mărginindu-se la folosirea cîtorva „paşi" săraci şi neinteresanţi, întregul dans fiind doar o succesiune spectaculoasă de formaţii şi desene coregrafice lipsite de conţinut.

Încercînd să facem un bilanţ a modului cum problema orientării repertoriului şi în general valorificarea dansului popular s-a rezolvat în întreaga ţară, putem observa că nu toate regiunile se situează la un nivel egal. Cu părere de rău constatăm astfel că în Moldova (Regiunile Suceava, Iaşi, Bacău) nu s-a realizat tot ce se putea şi aceasta nu din lipsa materialului folcloric, ci dintr-o insuficientă preocupare de a găsi mijloacele de redare artistică a acestui material. Tot astfel, ni se pare cel puţin curios faptul că Regiunea Hunedoara nu a prezentat nimic din folclorul atît de interesant şi original al Pădurenilor.

Dar chiar în cazul unui material folcloric reprezentativ şi valoros din punct de vedere artistic, rezultatul final este condiţionat în mare măsură de modul în care se realizează transpunerea sa scenică.

Este cunoscut faptul că faţă de jocul ce se desfăşoară la hora satului, dansul ridicat pe scenă capătă o funcţie nouă, cea de spectacol, supunîndu-se anumitor legi ale scenei. În acest sens, compoziţia scenică trebuie să fie artistică, schimbările de formaţii să aibă o curgere logică, este necesar să se urmărească o anumită creştere a dinamicii jocului etc.

Referindu-ne la formaţiile de dans numeric foarte mari (cum ar fi cele de la Curtuiuşul Mare, Mireşul Mare, Ceanul Mare, Vălişoara, Dăbuleni, Năruja şi Casa de cultură Bistriţa) ne putem da seama de dificultatea pe care o prezintă mînuirea în scenă a acestui mare număr de oameni, fără a anihila însăşi valoarea materialului. Formaţii ca cele de la Ceanul Mare, Vălişoara şi Dăbuleni de exemplu, au rezolvat artistic această cerinţă, jocul păstrîndu-şi claritatea.

Dacă unele formaţii au găsit soluţiile coregrafice cele mai adecvate care să pună în evidenţă şi să slujească figurile principale ale dansurilor — fără însă a le denatura — alte formaţii mergînd pe linia minimei rezistenţe copiază şi aplică fără discernămînt rezolvările dovedite ca bune în cazul altor echipe, fapt ce favorizează apariţia unor adevărate „mode".

Consider interesantă observaţia că unele modificări pe care caracterul de spectacol le impune materialului folcloric original, au repercusiuni asupra desfăşurării şi formei jocului în mediul folcloric. Un exemplu grăitor în acest sens ni-l oferă un mare număr de formaţii din Transilvania, care în dorinţa de a potenţa efectul de virtuozitate al jocurilor fecioreşti au introdus execuţia acestor jocuri pe melodiile de Haţegană, sau pe aceleaşi melodii au folosit figuri de Bărbunc într-o zonă în care acest dans nu este specific. Tot legat de jocurile feciorești este necesar să amintim de interesanta preocupare de îmbogăţire ritmică a acestor jocuri. În special feciorii din comuna Ciunga şi Coruş au prezentat dansuri feciorești care s-au evidenţiat în mod special prin varietatea ritmului şi prin mişcări extrem de rapide executate pe valori divizionare.

Am amintit mai sus de încercările de a găsi noi moduri de expresie scenică a dansului. Cu posibilităţi sporite de abordare a unui repertoriu mai pretenţios, forma ansamblului muzical-coregrafic, a reuşit să realizeze spectacole de o înaltă ţinută artistică, înmănunchind într-un tot unitar, dansul, muzica vocală şi instrumentală, expresie a sincretismului propriu creaţiei folclorice.

Desigur, aceste ansambluri nu şi-au putut contura — în scurta vreme de cînd ele fiinţează — un profil clar definit. Se observă însă orientarea spre valorificarea şi sub această formă a creaţiei populare. Alegînd modaliatea cea mai directă : cea a transpunerii pe scenă a unui obicei, şi anume a nunţii contemporane, ansamblul căminului cultural Lueriu (Raionul Reghin), realizează un spectacol unitar plin de cursivitate, profund realist, într-o interpretare vibrantă, prin sinceritate şi naturaleţe.

Căminul cultural din Dăişoara (Regiunea Braşov) prezintă o sărbătoare a recoltei în care intervin, de data aceasta, elemente de interpretare a folclorului sau folosire a sa ca motiv de bază, conjugate cu jocuri, cîntece şi obiceiuri autentice, vădind un simţ de transpunere în imagini artistice remarcabil. O încercare meritorie poate fi considerată şi cea a casei de cultură din Urziceni care abordează o formă mai pretenţioasă şi anume cea a transpunerii în imagini plastice, cu ajutorul pantomimei şi dansului, a unei compoziţii corale ample, de inspiraţie folclorică, cu o construcţie dramatică ce opune viaţa ţăranilor de ieri cu viaţa fericită a zilelor noastre.

Tot ca o formă nouă, care în cadrul acestui concurs a fost puternic reprezentată, considerăm şi grupurile de dansatori. Formaţii mici, de 6—8 dansatori, se bazează în special pe virtuozitatea execuţiei individuale şi, ceea ce constituie un real aport, pe valoarea şi originalitatea repertoriului folcloric. Dansurile, aşa cum ele au fost prezentate de grupele din Chimitelnic, Săpata, Conţeşti, Combinatul chimic Tîrnăveni etc., în afara valorii lor artistice prezintă un real interes documentar, ele putînd fi pe viitor folosite în cadrul unor montări coregrafice mai ample.

O componentă principală a spectacolelor coregrafice o constituie interpretarea. Pe linia aceasta, formaţiile prezente în concurs au realizat un salt calitativ remarcabil, ele îmbinînd în mod armonios virtuozitatea şi omogenitatea execuţiei cu cizelarea stilistică, spontaneitatea şi sinceritatea interpretării.

Spectacolul coregrafic impune în acelaşi timp realizarea unui echilibru între dans muzică, costum şi în unele cazuri strigături. Dintre aceste elemente, strigăturile nu au constituit credem, o preocupare pentru instructori. Ne referim nu atît la conţinutul lor, de cele mai multe ori realizat din punct de vedere artistic, cît în special la execuţia lor, anarhică şi supărătoare prin stridenţă. O echilibrată dozare a strigăturilor, scoaterea în evidenţă a particularităţilor stilistice şi de execuţie cum ar fi : strigăturile cîntate, antifonice, sau dialogate, ar putea contribui din plin la întregirea atmosferei dansului respectiv.

În ceea ce priveşte muzica ce însoţeşte dansurile, se face uneori simţită — deşi tot mai rar — sărăcia melodică, repetarea obstinată a unei singure fraze, în timp ce dansul respectiv este prelucrat şi îmbogăţit coregrafic.

În privinţa costumelor, element important în ansamblul unui spectacol, formaţiile prezente s-au preocupat în aceeaşi măsură de valorificarea creaţiilor celor mai reprezentative (ca de exemplu Casa de cultură Bistriţa) ca şi de realizarea unor costume stilizate care prin armonia lor coloristică să întregească imaginea de ansamblu a dansului respectiv. Trebuie avut în vedere faptul ca această stilizare să nu devină în acelaşi timp o nivelare, o sărăcire a costumelor prin pierderea originalităţii, a specificului lor local (s-a putut observa astfel că întreaga Oltenie are tendinţa de a adopta costumul gorjenesc, ca pe o uniformă).

Considerăm, în schimb, binevenită strădania specialiştilor de a realiza un costum specific dobrogean şi sperăm că soluţia găsită nu va rămîne singura şi că această încercare va fi dusă mai departe.

Încheind aceste cîteva însemnări sugerate de vizionarea formaţiilor coregrafice, consider că cel de-al VII-lea concurs, prin amploarea sa, prin valoarea artistică ridicată, prin entuziasmul participanţilor reprezintă un moment culminant în activitatea formaţiilor artistice de amatori. Dorim însă ca stadiul atins în momentul de faţă să constituie doar o etapă în drumul mereu ascendent spre desăvîrşirea calităţii artistice.

*ANCA GIURCHESCU*

## SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ A INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR AL ACADEMIEI R.P.R. CONSACRATĂ CELEI DE-A XX-A ANIVERSĂRI A ELIBERĂRII PATRIEI

Între 22—23 iunie a.c., a avut loc în Institutul de etnografie şi folclor sesiunea ştiinţifică festivă închinată zilei de 23 August, glorioasei aniversări a împlinirii a două decenii de la eliberarea Romîniei de sub jugul fascist.

Pe programul sesiunii s-au înscris titlurile a 23 de comunicări prezentate de către cadrele ştiinţifice ale Institutului. La sesiune au participat şi specialişti din afara Institutului.

Sesiunea a prilejuit trecerea în revistă a principalelor rezultate obţinute de cercetarea ştiinţifică pe tărîmul folcloristicii şi etnografiei din ţara noastră în anii ce s-au scurs de la Eliberare şi pînă în prezent.

În chip firesc, actul de importanţă istorică de la 23 August 1944 a atras după sine, o dată cu transformările profunde în viaţa culturală a ţării noastre, transformări esenţiale şi în domeniul folcloristicii şi etnografiei romîneşti. Problemele dezvoltării folcloristicii după 23 August 1944 au fost tratate pe larg în cuvîntul de deschidere a sesiunii — ţinut de prof. M. Pop, director adjunct al Institutului.

În continuare, R. Vulcănescu, şeful secţiei de etnografie, a prezentat dezvoltarea cercetărilor de etnografie după 23 August 1944 *.

Eforturile întreprinse de folcloristica şi etnografia romînească în domeniile proprii fiecăreia dintre aceste discipline, în direcţii multilaterale şi în condiţii de specializare ştiinţifică tot mai riguroasă, totodată unitare, datorită bazei filozofice unice, marxist-leniniste, ce fundamentează cele două discipline, au generat realizări importante care, proiectate pe marele palmares al victoriilor succesive ale ştiinţei şi culturii noastre din cei 20 de ani de la eliberarea Romîniei, înscriu azi contururile unor realizări de valoare ştiinţifică de reputaţie naţională şi internaţională.

Dacă prin cele două comunicări din prima parte a sesiunii au fost expuse condiţiile, căile şi roadele prin care folcloristica şi etnografia se integrează în ansamblul dezvoltării revoluţiei culturale din ţara noastră, în cea de-a doua parte a sesiunii comunicările au prezentat unele rezultate concrete ale activităţii ştiinţifice desfăşurată în prezent în cadrul Institutului de etnografie şi folclor.

Din comunicări s-a desprins o problematică bogată şi multilaterală atît prin natura tematicii cît şi prin metodele de analizare sau sintetizare a subiectelor alese. Astfel sesiunea a evoluat de la prezentări în care a predominat interesul pentru comunicarea faptelor de etnografie şi folclor dezvăluite de cercetarea de teren, unele descoperite recent şi enunţate pentru întîia oară cu acest prilej, pînă la comunicări cu obiective teoretice manifeste, unde, din perspectiva unui drum apreciabil, parcurs în cadrul procesului de asimilare a faptelor, cercetătorul s-a ridicat spre cuprinderea fenomenelor şi factorilor care stau la baza lor, prin metode de abstragere capabile a reflecta în mod mai esenţial atît unicitatea cît şi multiplicitatea concretului.

Vom începe cu citarea comunicărilor din ultima categorie, aceasta şi pentru că în cadrul lor s-a evidenţiat, cu un spor de expresivitate deosebit, nota dominantă a sesiunii : efortul de a aborda probleme din ce în ce mai dificile, de a lupta împotriva tendinţelor simplificatoare, printr-o subordonare tot mai riguroasă a analizei ştiinţifice la obiect ; efortul susţinut de a dezvolta neîncetat teoria etnografică şi folclorică romînească şi, prin aceasta, a face cercetarea de etnografie şi folclor tot mai proprie reflectării cu fidelitate a bogăţiei realităţilor culturii populare romîneşti.

În această a doua categorie de preocupări se integrează comunicarea lui Ov. Bîrlea : „Cîteva aspecte ale sincretismului în folclor". Autorul sesizează în realitatea ontică a sincretismului fenomenelor de folclor, şi anume în procesul de constituire şi consacrare a unor trăsături generale specifice (regionale, naţionale), permanenţa unui proces de intercondiţionare cu mişcări precise, potrivit căruia, anumite particularităţi ale fenomenelor artistice populare dintr-un domeniu anumit, fie al literaturii, fie al muzicii sau al dansului sînt transmise şi celorlalte categorii de fenomene artistice cu care se intercondiţionează într-un mediu social dat.

Tot ca preocupare teoretică vădită s-a înscris comunicarea „Observaţii critice privind conceptul de oralitate folclorică" semnată de R. Niculescu, care a ridicat problema insuficienţei conceptului şi implicit a termenului de „oralitate" care, se susţine în comunicare, se dovedesc improprii deoarece se referă doar la aspecte superficiale ale realităţii folclorice. Autorul prezumează, cu titlu ipotetic, înlocuirea conceptului şi termenului „oralitate" cu acela de „caracter interpretativ" sau „circulaţie exclusiv interpretativă" etc.

Ocazia festivă în care s-a desfăşurat sesiunea a fost de asemenea subliniată prin locul şi importanţa acordată în cadrul acesteia comunicărilor de etnografie şi folclor muncitoresc, precum şi abordării tematicii noului — prilej de reafirmare a obligaţiilor de cercetare reclamate de prin-

---

* Conţinutul celor două comunicări poate fi urmărit în articolul de fond al „Revistei de etnografie şi folclor" apărut în numărul precedent.

cipiile științifice noi care călăuzesc etnografia și folcloristica contemporană, orientarea celor două discipline deopotrivă spre mediul cultural al populației orășenești, inclusiv al aceluia aparținînd centrelor industriale — în mod special spre clasa muncitoare — spre deosebire de orientarea exclusivistă a vechii folcloristici spre mediul rural și populația țărănească ; totodată, orientarea cu interes egal a cercetărilor spre fenomenul nou și nu în mod exclusivist spre vechi și arhaic.

Comunicările : „Folclorul muncitoresc din Romînia" de Eugenia Cernea în colaborare cu Lucia Mureșanu și „Imaginea eliberării clasei muncitoare în cîntecul revoluționar din Romînia" de N. Rădulescu au evidențiat un stadiu înaintat al cercetărilor de acest gen, care, ca urmare a unui bogat material cules în special în direcția cîntecului muncitoresc revoluționar (vezi și volumul „Spre lumină" — Culegere de cîntece revoluționare, Edit. muzicală 1963), au trecut de la stadiul abordării unor teme individuale la abordarea unor judecăți de valoare cu caracter de sinteză. Noul stadiu se evidențiază și prin diversificarea obiectului cercetării, prin angajarea acestuia în investigarea unor domenii mai puțin cunoscute ale activității culturale populare muncitorești, ca de exemplu în comunicarea : „Din activitatea artistică de amatori a muncitorilor romîni reșițeni la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea" susținută de Lucia Mureșanu.

Nu mai puțin a subliniat comunicarea lui G. Habenicht „Contribuții la studiul unui cîntec popular închinat zilei de 23 August" preocuparea pentru o ținută științifică riguroasă, pentru o tratare nuanțată a problematicii noului. Întemeiat pe o activitate de documentare laborioasă, autorul a aplicat o cercetare de tip monografic asupra unei melodii cîntate în 1949. Analizînd caracteristicile muzicale la variantele considerate cele mai reprezentative din cele 76 variante descoperite pînă în prezent, autorul ajunge la concluzia că tipul melodic își are originea în sudul Ardealului, că de aici s-a răspîndit radiar în restul Ardealului, în Banat și intermitent în Oltenia, prezentînd stadii diferite de integrare în graiurile muzicale regionale respective.

Comunicările la care sfera de preocupări converge spre evidențierea experimentului viu, a exemplelor și a faptelor de cercetare, pot fi grupate la rîndul lor în mai multe categorii, după modalitățile felurite în care faptele observate și culese nemijlocit de pe teren, coroborate apoi cu informațiile însușite pe căile bibliografice din specialitatea respectivă, au fost supuse analizei.

Un grup de comunicări au preconizat o inferență de tip inductiv, punînd la baza cercetării analiza de detaliu, îndreptată spre structura arhitectonicii fenomenelor de folclor dintr-un domeniu dat, a unui grup de fenomene etc. — analiză menită a răspunde cu un plus de rezultate exigențelor ridicate de dezvoltarea științifică contemporană prin posibilitățile metodologice ce le oferă pe drumul disocierii în elemente simple a obiectului cercetării, prin penetrarea în miezul combinațiilor de elemente simple și în dinamica acestora etc.

Astfel, Monica Brătulescu a supus acestui gen de analiză un fenomen de folclor literar în comunicarea „Ghicitoarea — elemente de structură stilistică". Enunțînd cele două tendințe de bază ale ghicitorii — tendința de a deruta prin dificultăți surmontabile și tendința de a sugera participanților unele elemente translucide în vederea înlesnirii descifrării jocului, — autorul analizează modul original și ingenios prin care cele două tendințe se exprimă prin mijloace gramaticale și stilistice.

Pe o analiză de structură s-au axat și comunicările de coregrafie : C. Costea : „Aspecte de creație în jocurile de învîrtit" ; Emanuela Balaci : „Aspecte ale neconcordanței dimensionale în dansul popular romînesc"; Anca Giurchescu : „Analiza structurii dansurilor cu formă fixă".

Rezultatele analizei structurale la fenomene simple care oferă concluzii de conținut asupra respectivelor fenomene, constituie totodată premise de plecare în investigarea structurii fenomenelor complexe și generale prin posibilitățile ce le oferă în direcția raportării detaliului la întreg — așa cum au demonstrat și comunicările mai sus citate. Pe aceeași linie A. Bucșan, în comunicarea intitulată „Probleme ale sistemului ritmico-cinetic al dansului popular romînesc", abordează o analiză de structură ce se complică succesiv, deschizînd teren din ce în ce mai larg generalizării, pe măsură ce progresiunea cercetării este destinată a surprinde fenomene cinetice şi funcţionale complexe, pornind de la motivele ritmice de bază.

Importanţa analizei structurale la fenomenele de folclor în vederea pregătirii unor premise capabile să ducă în cele din urmă la sinteze de mare extensiune, totodată la concluzii calitative de adîncime în probleme majore ale folcloristicii — de data aceasta muzicale — a fost atestată şi prin contribuţia adusă de comunicarea „Consideraţii cu privire la forma arhitectonică a muzicii populare" de Emilia Comişel.

Un alt grup de comunicări din cadrul celor care au acordat un spaţiu mai larg materialului documentar s-au orientat spre reconsiderarea unor puncte de vedere anterioare în domeniul unor probleme date. Astfel R. Vulcănescu ridică în „Elemente de drept cutumiar pastoral la romîni" necesitatea extinderii obiectului dreptului cutumiar din domeniul exclusiv agrar, în care era fixat pînă acum, şi asupra domeniului juridic al vieţii pastorale. Pe baza unei documentări personale, autorul abordează o expunere concret-istorică a sistemului cutumiar pastoral de la noi raportat la categoriile de activităţi pastorale în parte.

I. Vlăduţiu propune o resistematizare a unor probleme de păstorit în comunicarea: „Criterii de clasificare a elementelor de cultură materială la populaţiile de păstori".

Interesul pentru reconsiderare se manifestă şi în direcţia sublinierii valorii documentelor vechi scrise. Georgeta Moraru-Popa, în comunicarea „Ştiri etnografice referitoare la prelucrarea uneltelor în izvoare antice", tratează obiectul investigaţiei sale, subliniind totodată corelaţia dintre istorie şi etnografie, pe linia surselor de documentare prin care se complinesc cele două discipline, de altfel contigue.

În alte comunicări s-a insistat cu precădere asupra caracterului de document istoric al unor fenomene descoperite pe teren. Pe această linie a dezvoltat N. Al. Mironescu, cercetător al Institutului de studii sud-est europene, comunicarea: „Cuţitul de vie — o unealtă străveche". Comparînd cosoarele de vie găsite pe teren, utilizate în secolele XIX şi XX în ţara noastră, cu străvechile cosoare dacice aflate în muzeele din Transilvania şi sprijinit totodată şi de alte surse documentare, autorul susţine prezenţa culturii viţei de vie străvechi geto-dacice pe teritoriul ţării noastre, continuitatea şi persistenţa acestei culturi, argumentîndu-şi demonstraţia pe faptul că unele unelte de vie s-au păstrat pînă azi în formele originare iniţiale.

Longevitatea fenomenelor de cultură populară care străpung secole şi uneori milenii, reproducîndu-şi cu fidelitate forme originare arhaice a fost subliniată în sesiune şi în domeniul vieţii artistice. Elisabeta Moldoveanu-Nestor îşi orientează investigaţia în direcţia vechilor cîntece ceremoniale în comunicarea: „Cununa — sărbătoare a secerişului. Melodiile de seceriş din Năsăud". Tot pe terenul vieţii artistice muzicale, de data aceasta a instrumentelor muzicale, I. Herţea se angajează în comunicarea „Şuieraşul de cucută" a evidenţia posibilităţile de documentare ce le oferă un atare instrument rudimentar în direcţia aprecierii condiţiilor „instrumentale" şi implicit a celor de expresie muzicală străvechi.

Prelungirea de ordinul secolelor a unui meşteşug a fost comunicată de R. O. Maier în „Vărăritul în munţii Apuseni", autorul insistînd asupra practicii acestui meşteşug în perioada contemporană.

Pe terenul problematicii reconsiderării istoricului etnografiei şi folcloristicii şi-au adus contribuţia comunicările cercetătorilor: I. Drăgoescu, „Activitatea etnografică a lui Victor Păcală" şi Ghizela Suliţeanu în comunicarea „Dezvoltarea folcloristicii muzicale în ţara noastră în ultimii 20 de ani".

Prin obiectele lor specifice, etnografia şi folcloristica sînt menite a aduce un aport eficient la sublinierea unităţii dintre valorile istoriei trecute şi valorile istoriei contemporane în cultura socialistă din ţara noastră.

Sesiunea a subliniat interesul major, permanent, pentru respectarea firului unitar al istoriei atît în direcţia cercetării şi interpretării fenomenelor vii ale culturii populare, cît şi în direcţia aprecierii tradiţiilor valoroase ale folcloristicii şi etnografiei romîneşti, a reafirmat importanţa hotărîtoare a principiului marxist-leninist al moştenirii culturale pentru realizarea ştiinţifică a cercetărilor teoretice şi practice. „Faptele — spune tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej — au dovedit că concepţia democratică şi muncitorească asupra vieţii nu este cîtuşi de puţin o brutală ruptură cu tot ceea ce a fost valabil, ci concepţia care o călăuzeşte înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale şi politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepţia democratică este tocmai o punte între ceea ce istoriceşte a fost valabil ieri şi ceea ce va fi valabil mîine" („Scînteia" din 15 noiembrie 1946). Sesiunea festivă a Institutului de etnografie şi folclor, consacrată celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei noastre, a contribuit la evidenţierea preocupărilor cadrelor ştiinţifice ale Institutului pentru valorile nepieritoare, vechi şi noi, ale culturii populare din patria noastră.

*LUCIA MUREŞANU*

Revista de etnografie şi folclor publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica de *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

## *NOTĂ CĂTRE AUTORI*

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie : str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti.

XF 1172

## LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa, Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1833**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc. t. 9, nr. 6 p. 525—646 Bucureşti, 1964

I. P. I. c. 2958 43.407 **Lei 12. —**